arta plastică

5

Anul VIII — 1961

arta plastică

5

CUPRINSUL:

MIRCEA DEAC	O temeinică cunoaştere a realităţii socialiste	1
	★	
MIRCEA POPESCU	Un secol de artă romînească (Expoziţia de artă plastică de la Paris)	2
	★	
PETRU COMARNESCU	Elementul figurativ — uman în arta noastră monumentală	14
	★	
PAUL PETRESCU	Mişcarea artistică de amatori şi arta populară (cea de-a doua bienală de artă populară)....	21
	PROBLEME ALE ARTEI DECORATIVE ŞI APLICATE	
VASILE DRĂGUŢ şi HORIA HORŞIA	Sticlă, porţelan, material plastic	25
	★	
JEAN EUGEN	Despre afişul politic şi creatorii lui	27
	ARTIŞTI DE PESTE HOTARE	
C. WACHTEL	Vladimir Favorski	30
	EXPOZIŢII	
EUGEN SCHILERU	Însemnări pe marginea expoziţiei Galeriei din Dresda	34
	NOTE	
J. D.	Debutul lui Nicolae Cristea	39
MIHAI DANU	Universitatea populară de artă plastică.....	39
PETRE OPREA	O revistă satirică antidinastică de la începutul secolului al 20-lea — « Ariciul »	40
	CALEIDOSCOP	
	Expoziţia franceză de la Moscova (note despre arta franceză)	40
LI ŢIUN	Înflorirea gravurii in R.P. Chineză.........	41
	Cea de-a doua Expoziţie Internaţională de sculptură din grădinile muzeului « Rodin »..	42
V. LOGHINOV	Tehnica monumentaliştilor mexicani	42
	Noi lucrări de artă din Republica Democrată Germană..................................	44
	Luxografia — un nou procedeu plastic de multiplicare artistică	45
	Vechea artă « Baluba »	46
	Numărul 46788	47
	« Vitrine » — noul ciclu de gravuri ale lui Frans Masereel	48
	Karl-Heinz Klingenburg despre creaţia lui Paul Erdös	48
	Consfătuirea organizată de Comitetul de conducere al Fondului Plastic.................	49
	CRONICA	49

COPERTA I: VIDA GHEZA, Răscoala (detaliu) — lemn
COPERTA IV: ŞTEFAN ŞTEFAN, Ulcior cu motive ornamentale noi de la cea de-a doua bienală de artă populară (comuna Biniş — Reg. Banat)

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, J. PERAHIM (redactor şef), EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU

Fotografii: *Florin Dragu*

Macheta artistică: *Val Munteanu*

Redacţia revistei: Bucureşti, Constantin Mille 5,7,9 telefon: 13.75.61
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă 133—135 Bucureşti

O TEMEINICĂ CUNOAȘTERE A REALITĂȚII SOCIALISTE

MIRCEA DEAC

A devenit un fenomen permanent al muncii de creație a artiștilor plastici constituirea, în lunile de vară, a brigăzilor de documentare. Numărul celor care participă în astfel de brigăzi crește an de an. Peste 130 de sculptori, pictori și graficieni au mers și au lucrat în acest an « în mijlocul vieții », fie la Uzinele «Electroputere» și « 7 Noiembrie » din Craiova, la Hidrocentrala Bicaz, ori la Combinatele de la Preajba, Roznov, Rovinari, Onești sau la Întreprinderea de prelucrarea stufului « Brăila », fie la șantierele navale din Galați sau la gospodăriile agricole colective din Poiana Mare (Calafat), Țibucani (Tg. Neamț) și Odobești.

Schițele și studiile, desenele și acuarelele și, într-o măsură mai redusă, lucrările finite — realizate în aceste locuri — sînt mărturiile interesului și seriozității artiștilor în încercarea lor de a reda ritmul vieții din țara noastră, structura sufletească a constructorilor socialismului.

« A trebuit să venim pe un șantier naval — afirma unul dintre acești artiști, — să vedem cum cresc navele sub ochii noștri, de la desenul tehnic de pe planșeta inginerului, prin halele de montaj, pînă la lansarea la apă — ca să descoperim că părintele vaporului nu e clasicul navigator de la cîrmă, ci sudorul, montorul, vopsitorul de pe șantier. Pe aceștia i-am cunoscut și viața lor trepidantă ne-a interesat și ne-a pasionat mai mult chiar decît minunile de mii de tone care ieșeau din mîinile lor. . . » *)

Aspectele multiple, variate, noi, existente astăzi pe întreg cuprinsul patriei — au fost pentru artiștii plastici, care înțeleg tot mai clar sarcinile și cerințele vieții, un nesecat material pentru lucrările lor. În documentarea pe teren, mulți artiști, îndeosebi graficienii, au participat direct la însăși viața șantierelor, în însuși procesul de producție al întreprinderilor industriale, organizînd mici expoziții, executînd afișe, panouri decorative sau de agitație vizuală, ornînd ziarele de perete, executînd desene satirice și caricaturi cu aspecte locale etc. Legătura dintre creator și cel căruia îi este adresată opera de artă s-a realizat astfel în însăși desfășurarea vieții, în însuși procesul de producție al oamenilor.

Această acțiune izvorîtă din setea tînărului artist de a-și îmbogăți « lumea sa », de a lărgi sfera activității eroilor pînzelor sale, a scos în evidență cît de importantă este alegerea temei și a subiectului în munca de creație, pentru redarea actualității, pentru pătrunderea operei de spiritul contemporaneității.

Totodată ea a scos la iveală că numai simpla cunoaștere « documentară » a realităților nu este suficientă pentru realizarea operei de artă. Această cunoaștere trebuie să se cristalizeze într-o imagine artistică finită, rezultat al unui proces îndelung de elaborare și de tipizare a observațiilor culese în documentare. Experiența din anii trecuți, a rezultatelor muncii de documentare prezentate, spre exemplu, în expoziția organizată în orașul Constanța și în expozițiile deschise la sfîrșitul unei asemenea documentări la Ploiești, a arătat că trecerea de la schiță la tabloul compus, elaborat în detaliile sale — amplificat compozițional — este o muncă de creație anevoioasă, care cere răbdare și stăruință, o profundă gîndire și putere de extragere a esențialului datelor obținute în documentare. Așa după cum arătau tablourile expuse în expozițiile amintite, ele demonstrau că unii artiști se opriseră însă pe drum — la o fază « impresionistă » a notațiilor și a studiilor lor, prezentînd din această cauză lucrări evident neterminate, însemnări fugitive, lucrări mai mult sau mai puțin valoroase doar prin ineditul subiectelor sau pitorescul culorilor. A reieșit de asemenea că unii artiști au trecut prin diverse regiuni, prin satele și orașele noastre în mod « turistic », fără să vadă viața, esența ei, omul — reținînd în caietele lor de schițe numai o impresie generală asupra figurilor și locurilor. Asemenea artiști, prin pasivitatea lor față de viața concretă, ne amintesc de artiștii adepți ai « lucrului de la distanță », de cei care, în pofida necunoașterii vieții, se intitulează pompos exponenții « spiritului modern » în pictură. În realitate, aceștia consideră că actualitatea în artă are prea puțin comun cu tema sau subiectul — că ea ar fi definită mai mult de o manieră modernă, « originală » din punct de vedere al formei, asupra a ceea ce este înfățișat în pînză, indiferent dacă reprezintă trecutul sau evenimentele ultimilor ani. Interpretarea contemporană înseamnă adeziune față de actualitatea concretă, de evenimentele prezentului, interes pentru figurile reale ale oamenilor reali, pentru temele și subiectele noi ale vieții în ascensiunea sa spre progres. Așa cum constată și afirmă cei mai mulți artiști, întorși în acest an din documentare, spiritul contemporan al operelor lor trebuie să se dezvăluie prin însăși tema și subiectul luate din viață, din actualitatea cea mai vie și concretă.

Rolul U.A.P. și al Fondului Plastic apare aici cu precădere în pregătirea din timp a desfășurării documentării în cele mai bune condiții. Din experiența artiștilor reiese că nu este suficient să se asigure numai fondurile necesare deplasărilor, ci că artiștii trebuiesc pregătiți din vreme în vederea cunoașterii multilaterale a locurilor unde au de lucrat, asupra sarcinilor care le revin.

O temeinică înțelegere și cunoaștere a realității, crearea posibilităților de a lucra în întreprinderi și gospodării agricole, de a organiza acolo mici ateliere de creație, va contribui la îmbogățirea în profunzime a conținutului operelor lor și la renunțarea zugrăvirii superficiale și uniforme a vieții.

Bogata experiență a artiștilor plecați în documentare anul acesta a mai scos la iveală și un alt fenomen important. Legătura artiștilor cu realitățile concrete și cu oamenii muncii se poate face nu numai printr-o documentare reportericească, ci și prin contribuția activă pe care pot să o aducă artiștii în însuși procesul de producție și în opera de culturalizare a maselor. Un rol educativ considerabil îl joacă în acest sens afișele, litografiile, desenele, picturile murale executate în cluburi și cămine culturale, convorbirile și conferințele organizate aici. În asemenea opere sînt fixate cu multă sinceritate scene din viața, din lupta și munca zilnică a oamenilor — ca o dovadă grăitoare a umanismului artei noi legate tot mai strîns de viața maselor populare.

Primirea călduroasă pe care o fac oamenii muncii unor asemenea lucrări și conferințelor despre arta noastră îi va îndemna desigur pe artiști spre noi căutări în creație și spre o continuă muncă perseverentă pentru o temeinică cunoaștere a realității.

Opera de artă, personalitatea artistului capătă o adevărată apreciere artistică în funcție de eficiența educativă și estetică pe care ea o produce, în funcție de poziția ideologică față de realitate a artistului, poziție de care privitorii iau cunoștință prin intermediul operei sale. Atunci cînd oamenii muncii se află pe drumul de dezvoltare ascendentă a societății, aprecierea lor estetică exprimă tocmai aprecierea pozitivă a ceea ce este de natură să împingă înainte societatea. De aceea, în ascensiunea sa spre desăvîrșirea construcției socialismului, poporul nostru apreciază și promovează o artă realistă, revoluționară, o artă care exprimă emoționant viața și năzuințele sale.

---

*) „Scînteia" nr. 5287.

UN SECOL DE ARTĂ ROMÎNEASCĂ

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ DE LA PARIS

MIRCEA POPESCU

NICOLAE GRIGORESCU, Pescăriță la Granville — *ulei pe pînză*

Începuturile artei romînești moderne se așează în pragul secolului al XIX-lea. Ea s-a dezvoltat însă cu repeziciune, devenind în scurt timp unul din aspectele majore ale culturii romînești. Acest lucru a fost cu putință pentru că arta romînească modernă a crescut pe terenul fecund al unor străvechi tradiții artistice. Secole de-a rîndul meșteri din popor au lucrat cu migală și cu un simț fără greș al armoniei coloristice, al ritmului și al proporțiilor, obiecte menite să înfrumusețeze traiul lor zilnic. Tot din popor s-au ridicat zugravii care, de-a lungul întregii epoci feudale romînești — adică în secolele XIV — XVIII, — au împodobit zidurile mînăstirilor și bisericilor cu imaginile cerute de religie, dar aducînd în iconografia tradițională elemente tot mai numeroase împrumutate din viață și o prospețime și o spontaneitate a inspirației de esență autentic populară.

Iată de ce, atunci cînd condițiile economice și sociale au permis-o și au cerut-o — și aceasta s-a întîmplat la începutul secolului al XIX-lea — în cursul doar a cîtorva generații s-a putut constitui o școală națională de artă, care se integra în ansamblul școlii artistice europene, avînd însă atributele sale specifice și o viață proprie.

Lucrările pictorilor romîni din prima etapă, de însușire a rudimentelor unei arte realiste, au stîngăcia și naivitatea, nu lipsite de farmec, caracteristice perioadelor de tranziție. Portretul rămîne decenii de-a rîndul, genul predominant. El este practicat atît de o serie de pictori străini atrași de clientela ce începe să se formeze în Țările Romîne — A. Chladek, N. Livaditi, G. Schiavoni — cît și de primii pictori romîni laici ieșiți din rîndurile zugravilor de biserici — Eustatie Altini, Ion Balomir, Nicolae Polcovnicul. Sfera de preocupări a picturii se lărgește treptat datorită în primul rînd eforturilor artiștilor care înțeleg să sprijine ideile de libertate socială și unitate națională. În acest scop a pictat C. Lecca compozițiile sale istorice — primele de acest fel, — pentru o astfel de artă a militat moldoveanul G. Asachi, mare animator al culturii, organizatorul primelor forme de învățămînt artistic în țara noastră. De aceste idei de progres și libertate, care au devenit idealurile revoluției de la 1848, au fost însuflețiți pictorii Ion Negulici, C. D. Rosenthal, Barbu Iscovescu, G. Tattarescu. Ei au știut să dea și portretelor înfățișînd tovarăși de luptă semnificație mai înaltă, introducînd totodată în pictura romînească genuri noi: compoziția alegorică pe teme patriotice

(« Romînia revoluţionară » de C. D. Rosenthal, « Deşteptarea Romîniei » de G. Tattarescu), peisajul.

Tendinţele care-şi fac apariţia în arta romînească din prima jumătate a secolului al XIX-lea sînt întruchipate la nivelul cel mai înalt de Theodor Aman. Tablourile sale istorice, care dovedesc o ştiinţă superioară a compoziţiei, sînt toate pătrunse de spiritul actualităţii, militînd pentru cele două cauze scumpe întregului popor: unirea şi eliberarea de sub jugul turcesc. Pe de altă parte, în portretele şi picturile de gen şi în gravurile sale, Theodor Aman se dovedeşte capabil să evoce şi să caracterizeze nu numai psihologia individuală, ci şi viaţa socială, atmosfera şi spiritul vremii.

Împreună cu G. Tattarescu, Th. Aman a desfăşurat o campanie, încununată de succes abia în timpul domniei lui Cuza, pentru înfiinţarea Şcolii de arte frumoase, a galeriilor de pictură şi a expoziţiilor de lucrări ale artiştilor în viaţă. În Moldova iniţiatorul şi întemeietorul Şcolii de arte frumoase a fost Gh. Panaiteanu-Bardasare.

În Ţara Romînească, unul dintre contemporanii cei mai valoroşi ai lui Aman şi Tattarescu, a fost Carol Popp de Szathmary, excelent desenator şi acuarelist, care s-a inspirat de predilecţie din viaţa şi obiceiurile ţăranilor.

Dintre primii elevi ai Şcolilor de arte frumoase de la Bucureşti şi de la Iaşi, o menţiune deosebită o merită Sava Henţia, pictor de scene de gen, de peisaje şi portrete, şi Constantin Stahi, autorul unui mare număr de naturi moarte şi de portrete.

La moartea lui Theodor Aman şcoala romînească de pictură se afirmase nu numai cu operele acestui artist serios şi pregătit sau cu acelea ale unor elevi ai săi, ci mai ales cu opera excepţională a lui Nicolae Grigorescu şi Ion Andreescu, cei mai de seamă pictori ai secolului trecut. Ridicat dintr-o familie de ţărani, Grigorescu a refăcut cu trudă şi adesea în condiţii potrivnice toate etapele picturii romîneşti de pînă la el. Şi el a zugrăvit în prima tinereţe pînze cu subiect din trecut, în stilul primitiv şi retoric al primilor pictori de şevalet; şi el a acoperit ziduri de mănăstiri cu genul de pictură neoclasic promovat de şcolile mai noi de pictură bisericească. Şi el, obţinînd o bursă în Franţa, a început prin a lucra în atelierul unui Cornu. Dar o intuiţie sigură a adevăratei sale vocaţii l-a mînat spre artiştii de la Barbizon, de care-l lega aceeaşi dragoste pentru oamenii simpli şi pentru minunatele privelişti ale naturii. În contact cu tendinţele înnoitoare din pictura epocii, Grigorescu a făcut astfel în arta noastră marele salt de la pictura de atelier spre o pictură spontană, proaspătă, vie, în care, o dată cu aspectele modeste, dar pline de căldură şi umanitate, ale vieţii, pătrundea aerul, lumina, culoarea vibrantă şi caldă. În toate genurile creaţiei sale — de la peisaj şi portret la marile compoziţii închinate războiului pentru independenţa naţională de la 1877 — se poate urmări evoluţia spre o factură mai liberă care să permită exprimarea directă, plină de poezie, a temelor sale preferate: chipurile oamenilor simpli, natura învăluită în lumină a patriei, pentru întiia dată în pictura noastră văzute şi trăite cu dragoste şi înţelegere profundă. N. Grigorescu a fost nu numai un mare pictor, ci şi un excelent desenator: sutele de schiţe desenate pe front cu prilejul războiului de la 1877, ca şi numeroase alte desene şi acuarele stau mărturie a calităţilor sale deosebite şi în acest domeniu.

Elementele înnoitoare ale artei lui Grigorescu au fecundat şi îmbogăţit opera pictorilor de frunte ai generaţiei sale, ca şi ai generaţiei următoare — un Ştefan Luchian, un Gh. Petraşcu — care au crescut, mai mult decît la şcolile oficiale, la şcoala artei lui Grigorescu, ascultînd de îndemnurile ei spre autenticitate, simplitate şi sinceritate.

Contemporanul său mai tînăr, Ion Andreescu, care a găsit de asemenea în creaţia lui Grigorescu un stimulent puternic pentru dezvoltarea propriei personalităţi, ne-a lăsat la rîndul lui o operă de înaltă valoare artistică şi umană prin pasiunea de adevăr de care e pătrunsă, prin gravitatea şi intensitatea ei dramatică. Orientîndu-se, ca şi Grigorescu, în direcţia picturii de plein-air, Andreescu evocă, în prima etapă a activităţii sale, într-o viziune mai concentrată, de un realism mai sever, imaginea neînfrumuseţată a satului romînesc de la sfîrşitul secolului trecut, cu suferinţa şi aspectele sale mizere. La Paris, în 1879—1882, frecventează o vreme Academia Julian, dar cea mai mare parte din vreme şi-o consacră picturii în mijlocul naturii, la Barbizon. Multe din peisajele acestei epoci, ultima a vieţii sale ce se încheie prematur, — « Iarna la Barbizon », « Stîncile de la Apremont », — ca şi unele portrete şi naturile sale moarte sînt adevărate capodopere.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea începe să se dezvolte şi sculptura statuară romînească, aproape necunoscută la noi în secolele anterioare. După momente de entuziasm, neconcretizate însă în scurtul răstimp al revoluţiei de la 1848, sculptura statuară îşi capătă locul ce i se cuvine în noua cultură romînească o dată cu înfiinţarea Şcolilor de arte frumoase. Primul ei profesor de sculptură, Karl Storck, este autorul a numeroase busturi de personalităţi reprezentative ale epocii şi al cîtorva monumente statuare valoroase.

Cel dintîi mare sculptor romîn este însă Ion Georgescu, elev al lui Karl Storck, dar desăvîrşindu-şi studiile la Paris. Înzestrat cu un deosebit simţ al armoniei, de esenţă clasică, orientîndu-se spre valorile autentice ale Renaşterii, Ion Georgescu ne-a lăsat peste 150 de busturi şi statui, printre care bustul actorului M. Pascaly, al cărui tumult lăuntric nu turbură totuşi armonia formelor şi nobleţea siluetei, sau monumentele lui Gh. Lazăr (Bucureşti) şi Gh. Asachi (Iaşi), impozante şi maiestuoase cu toate proporţiile lor modeste.

Contemporanul lui Ion Georgescu, Şt. Ionescu Valbudea, discipol la Paris al lui Frémiet şi Falguière, era un temperament mai impetuos, mai romantic. Operele sale principale, « Mihai Nebunul », « Învingătorul », vorbesc despre un talent viguros care nu s-a realizat însă în toată plenitudinea lui, ca mulţi alţi sculptori, datorită proastelor condiţii oferite de regimurile din trecut.

Cu pictorul Ştefan Luchian, care stă la începuturile artei romîneşti a secolului al XX-lea, intrăm într-o epocă în care conflictele sociale se înăspresc şi multe iluzii se năruie. Operele celor mai reprezentativi artişti ai deceniilor ce urmează capătă de aceea adeseori accente mai grave, realismul lor se îmbogăţeşte cu note critice, uneori direct demascatoare, la adresa viciilor şi nedreptăţilor societăţii vremii. Este

ION ANDREESCU, La arat — *ulei pe pînză*

semnificativ faptul că Luchian a debutat printr-o acțiune de protest împotriva artei oficiale: organizarea în 1896 a unei expoziții a artiștilor independenți. Arta sa, hrănită de tot ceea ce Grigorescu adusese nou și proaspăt în pictura romînească, ca și de cunoașterea tuturor tendințelor inovatoare ce-și făcuseră apariția în arta europeană a vremii, se conturează și se clarifică prin opoziție cu rețetele sterile ale academismului, cu orice element de idealizare și lirism convențional. Pictorul ajunge la sinteze cromatice proprii, inedite, deschizătoare de drumuri, dar nu din preocuparea autonomă pentru problemele de lumină și culoare, ci în cadrul unei tematici umaniste, în funcție de necesitatea sporirii expresivității emoționale a operei. Numeroase dintre lucrările lui Ștefan Luchian îl arată într-adevăr ca pe un suflet generos ce se apleacă cu adîncă înțelegere asupra oamenilor simpli (« Moș Nicolae Cobzarul ») și care trăiește revolta și suferințele celor oprimați (« La împărțitul porumbului »). Bolnav, către sfîrșitul vieții, Luchian pictează naturi moarte cu flori, unice în arta noastră prin intensitatea sentimentului și a coloritului. Și în peisajele și portretele sale, această intensitate uneori patetică a emoției, ca și originalitatea viziunii, cromatismul viguros, dar cald și vibrant, sînt calitățile care fac ca arta sa să reprezinte un moment de seamă, plin de consecințe, în dezvoltarea picturii romînești moderne.

C. BRÎNCUȘI, Cuminţenia pămîntului — *piatră*

NICOLAE TONITZA, Fetiţa pădurarului — *ulei*

GHEORGHE PETRAȘCU, Natură moartă — *ulei pe pînză*

DUMITRU GHIAȚĂ, Flori — *ulei*

ȘTEFAN LUCHIAN, Lăutul — *ulei*

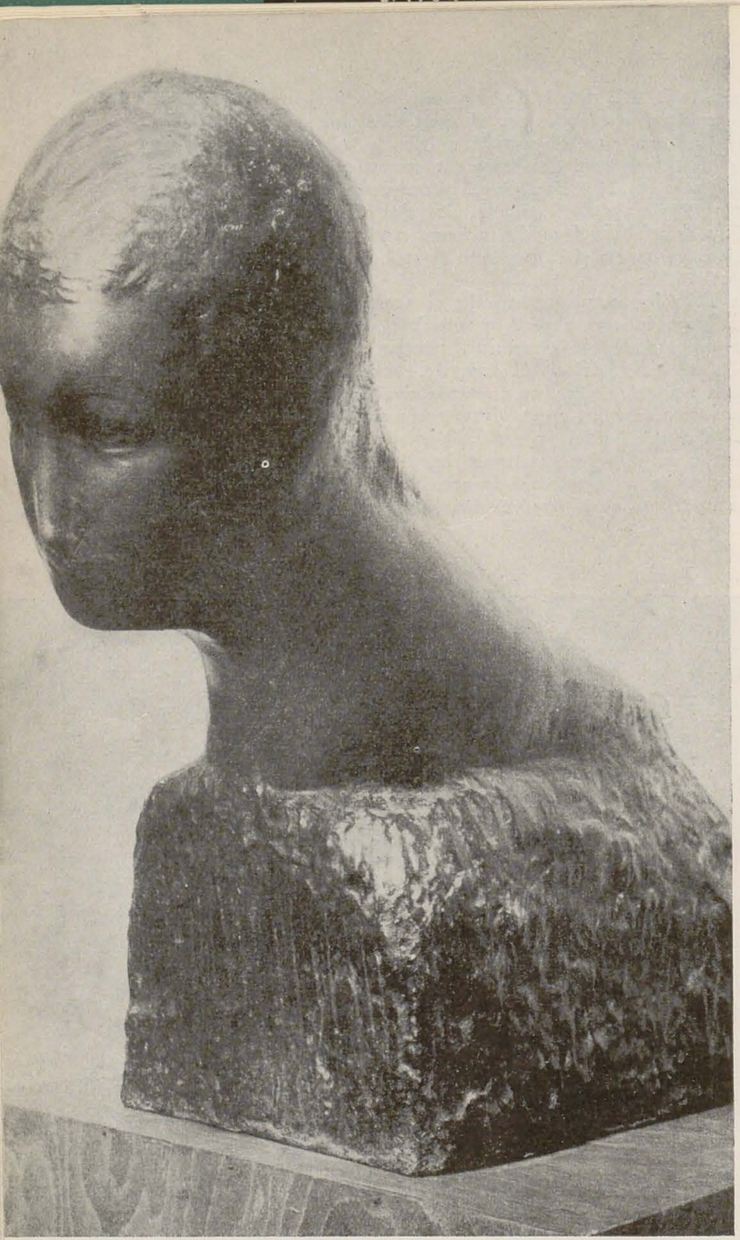
Contemporan cu Luchian, Octav Băncilă dă expresie, cu mai puțină strălucire plastică, dar într-un chip și mai direct, mai vehement, protestului său împotriva asupririi și exploatării. Răscoalele țărănești din 1907 și reprimarea lor sîngeroasă i-au inspirat un ciclu zguduitor de picturi, imagini de neuitat ale dramaticelor evenimente. Numele său este pentru totdeauna legat de apariția tematicii muncitorești în arta noastră. Numeroase tablouri ale sale înfățișează cu adîncă simpatie tipuri de muncitori industriali, aspecte ale luptei lor împotriva războiului, meseriași umili de la periferiile orașelor, reduși la o soartă mizeră.

Această orientare democratică și realistă se simte în opera și a altor artiști reprezentativi din primele decenii ale secolului nostru. În lucrări de o factură sobră, concentrată, aproape aspră, care nu face nici un fel de concesii gustului burghez, Camil Ressu conturează imaginea veridică, profundă și gravă, monumentală prin simplitatea ei, a țăranului apăsat, îngîndurat, dar plin de o energie și tenacitate ce nu pot fi înfrînte. Întreaga operă a lui Ressu — compoziții, portrete, peisaje — ilustrează totodată calitățile sale de excelent desenator.

Manifestînd de asemenea, mai ales în prima perioadă a activității sale, un interes susținut pentru compoziția tematică inspirată din viața oamenilor simpli, J. Al. Steriadi ne-a dat tablouri în care lumea hamalilor din porturi, a brișcarilor, a dantelăreselor și spoitoreselor este văzută nu numai cu un ascuțit spirit de observație și cu un remarcabil dar al surprinderii detaliilor caracteristice, dar și cu o înțelegere și simpatie care-l ajută să depășească pitorescul și să sugere probleme mai ample și mai grave, ale vieții sociale. Colorist cald și vibrant, înrîurit de impresionism dar fără a face din aceasta o sistemă, desenator plin de vervă, Steriadi va excela și în portrete și mai ales în peisaje pline de lumină și vibrație.

I. Iser, un alt valoros pictor romîn al acestui secol, pornește ca și Ressu de la reprezentări aspre, în tonalități dominate de griuri, în linii și forme colțuroase ale țăranului, pentru a evolua, e adevărat restrîngîndu-și întrucîtva orizontul tematic, spre o sinteză profund personală a formei plastice clare, cu culoarea vie, luminoasă, evocatoare; peisajele și portretele sale din epoca dintre cele două războaie se înscriu pe aceeași linie a căutării unei expresivități mai simple, mai directe, cu tendințe vizibile spre monumentalizarea imaginii.

Ștefan Dimitrescu se încadrează în aceeași tendință realistă, pe linia acelorași preocupări de a înfățișa veridic, într-o factură sobră, aspecte



În sculptură, nepăsarea oficialităţilor faţă de valorile autohtone a constituit o frînă puternică în calea dezvoltării acestei arte, care a continuat totuşi să înregistreze succese, mai ales în domeniul portretisticii şi, în genere, al sculpturii de interior. Nu au lipsit talente remarcabile ca acela al lui Paciurea, care şi-a desăvîrşit studiile la Paris cu Injalbert şi sub impresia artei lui Rodin. Întors în ţară, el debutează printr-o lucrare monumentală, « Gigantul », concepută într-o viziune grandioasă şi eroică ce a amintit multora de sclavii lui Michelangelo. Toate proiectele sale de sculptură monumentală de mai tîrziu au rămas însă nerealizate. « Himerele », sinteze fantastice de elemente umane şi animalice, expresii ale aspiraţiilor sale confuze, dar mai ales o serie de portrete, admirabile ca plasticitate a formei, fineţe a modelajului şi pătrundere psihologică, stau mărturie a posibilităţilor excepţionale ale acestui artist, ale cărui elanuri s-au frînt de zidul neînţelegerii şi al indiferenţei.

Din aceeaşi generaţie, Frederic Storck, format la şcoala neoclasicismului, şi-a încercat forţele în domeniul sculpturii statuare şi monumental-decorative, dar adevărata măsură a talentului şi-a dat-o în portretistică.

Figură singulară în arta noastră, Constantin Brîncuşi şi-a făcut studiile cu D. Paciurea şi apoi la Paris, unde şi-a petrecut o mare parte din viaţă. După o primă perioadă, din care ne-au rămas o serie de excepţionale portrete şi studii de expresie, realiste, el a evoluat pe linia unor stilizări excesive şi abstractizante ale formei, pornind de la o interpretare unilaterală a elementelor decorative şi simbolice ale artei noastre populare şi concentrîndu-se, este adevărat, cu o pasiune exemplare, asupra formei şi materialului.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd ia proporţii şi în sculptura noastră cultul fragmentului, al decorativului în sine, valorile mari ale artei statuare se afirmă totuşi temeinic în creaţia unor artişti ca I. Jalea, elev al lui Paciurea, înzestrat deopotrivă pentru portretistică şi pentru sculptura monumentală prin calităţile de armonie şi echilibru ale artei sale, C. Medrea, ale cărui lucrări de o masivitate

DIMITRIE PACIUREA, Himera apelor — *bronz*

IOSIF ISER, Odaliscă — *ulei*

din viaţa poporului în pînze ca « Morţii de la Caşin » sau ca « Minerii » ori « Cina ». Prin calităţile sale deosebite de desenator, prin claritatea şi temeinicia cu care ştie să construiască o compoziţie, se remarcă şi Ştefan Popescu, autor al unor tablouri ca « Prînzul secerătorilor » şi al primelor peisaje industriale din pictura noastră.

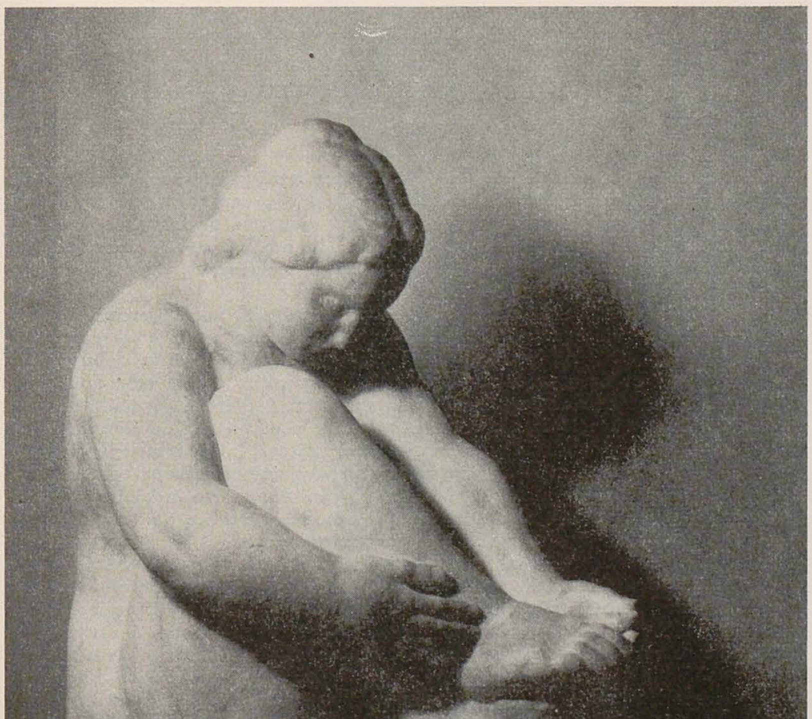
Discipol al lui Luchian, N. N. Tonitza s-a manifestat de la începutul carierei sale ca un critic sever al societăţii burgheze. Multe din picturile sale aduc ecoul acestor atitudini, înfăţişînd, într-o paletă caldă, cuceritoare, cu emoţie şi dragoste, scene ale vieţii celor obidiţi, condamnaţi să trăiască în mizerie.

În perioada dintre cele două războaie se situează de asemenea activitatea unor artişti remarcabili ca G. Petraşcu, discipol al lui Nicolae Grigorescu, autor de peisaje, interioare, naturi moarte şi portrete în care se ridică la o plenitudine şi strălucire coloristică excepţionale; Th. Pallady, ale cărui peisaje din ţară şi din Franţa, nuduri şi naturi moarte dovedesc o rară ştiinţă a compoziţiei şi un mare rafinament coloristic; Francisc Şirato, al cărui interes pentru om şi natură se manifestă în unele compoziţii ca « Ţărănci din Dobrogea » şi în peisaje, dar care cedează pînă la urmă obsesiei căutărilor pur cromatice şi simplificărilor stilistice exterioare; Lucian Grigorescu, exponent al impresionismului, autor de peisaje şi naturi moarte pictate cu un ales simţ al armoniei coloristice, dar foarte adesea lipsite de orice armătură compoziţională, inconsistente, transformîndu-se în pure jerbe coloristice; N. Dărăscu, de asemenea influenţat de impresionism, dar tinzînd spre un mai mare echilibru al compoziţiei, M. Bunescu, autor de peisaje urbane şi marine de o sobră şi viguroasă construcţie coloristică şi compoziţională, plină de o anumită gravitate meditativă; D. Ghiaţă, ale cărui tablouri, pictate într-un limbaj simplu, direct, într-un colorit surdinizat dar nu lipsit de somptuozitate, dovedesc o cunoaştere şi înţelegere adîncă a sufletului ţăranului şi a peisajului rustic; M. H. Maxy, din opera contradictorie a căruia se detaşează lucrări care-l arată observator lucid şi critic al aspectelor Bucureştiului capitalist de altă dată. Tot în această epocă se situează şi unele realizări în domeniul picturii monumental-decorative, dintre care cea mai remarcabilă este aceea a Ceciliei Cuţescu-Storck din aula actualului Institut de ştiinţe economice şi planificare din Bucureşti.

THEODOR PALLADY, Natură statică cu pești — *ulei pe pînză*

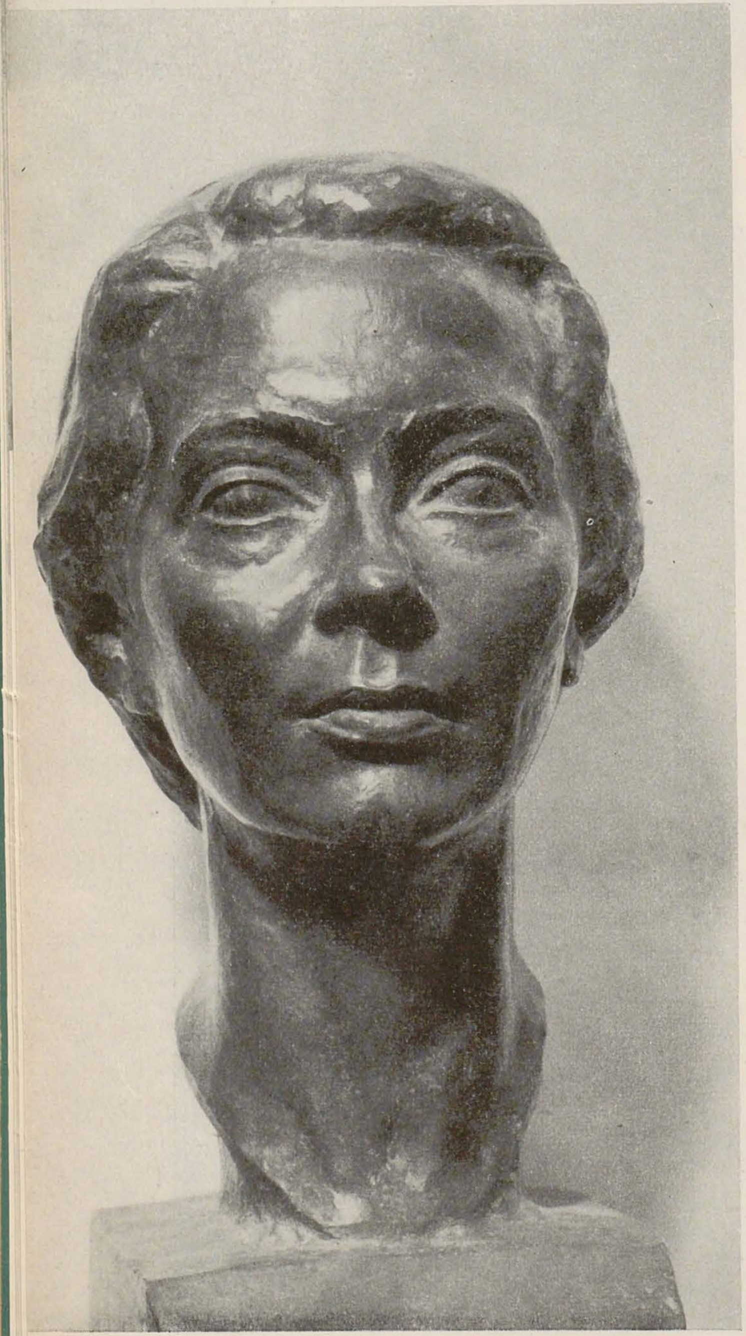
NICOLAE DĂRĂSCU, Piața teatrului — *ulei pe carton*

CORNEL MEDREA, Ghimpele — *marmură*



CAMIL RESSU, Mocanii (detaliu) — *ulei*

ION JALEA, Portret



MARIUS BUNESCU, Bărci la Sulina — *ulei pe carton*

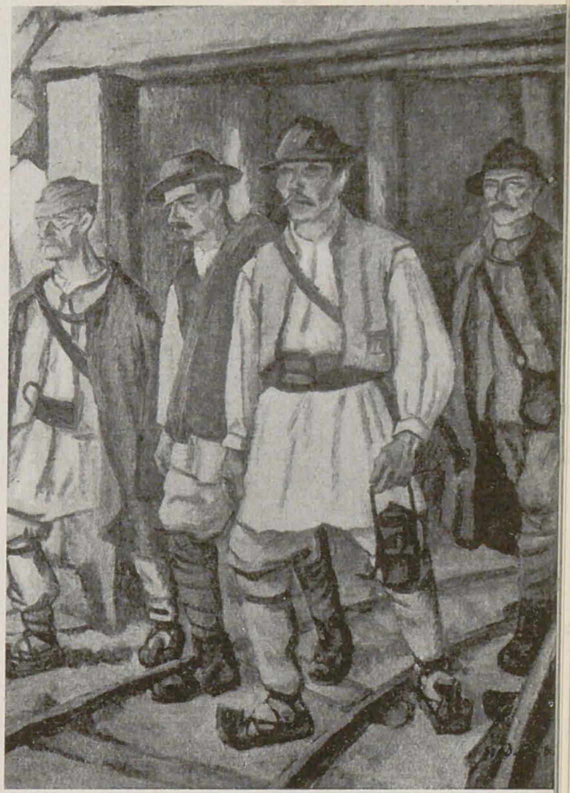
M.H. MAXY, Piața Sf. Gheorghe în cîrje — *ulei pe pînză*

ȘTEFAN DIMITRESCU, Mineri — *ulei pe carton*

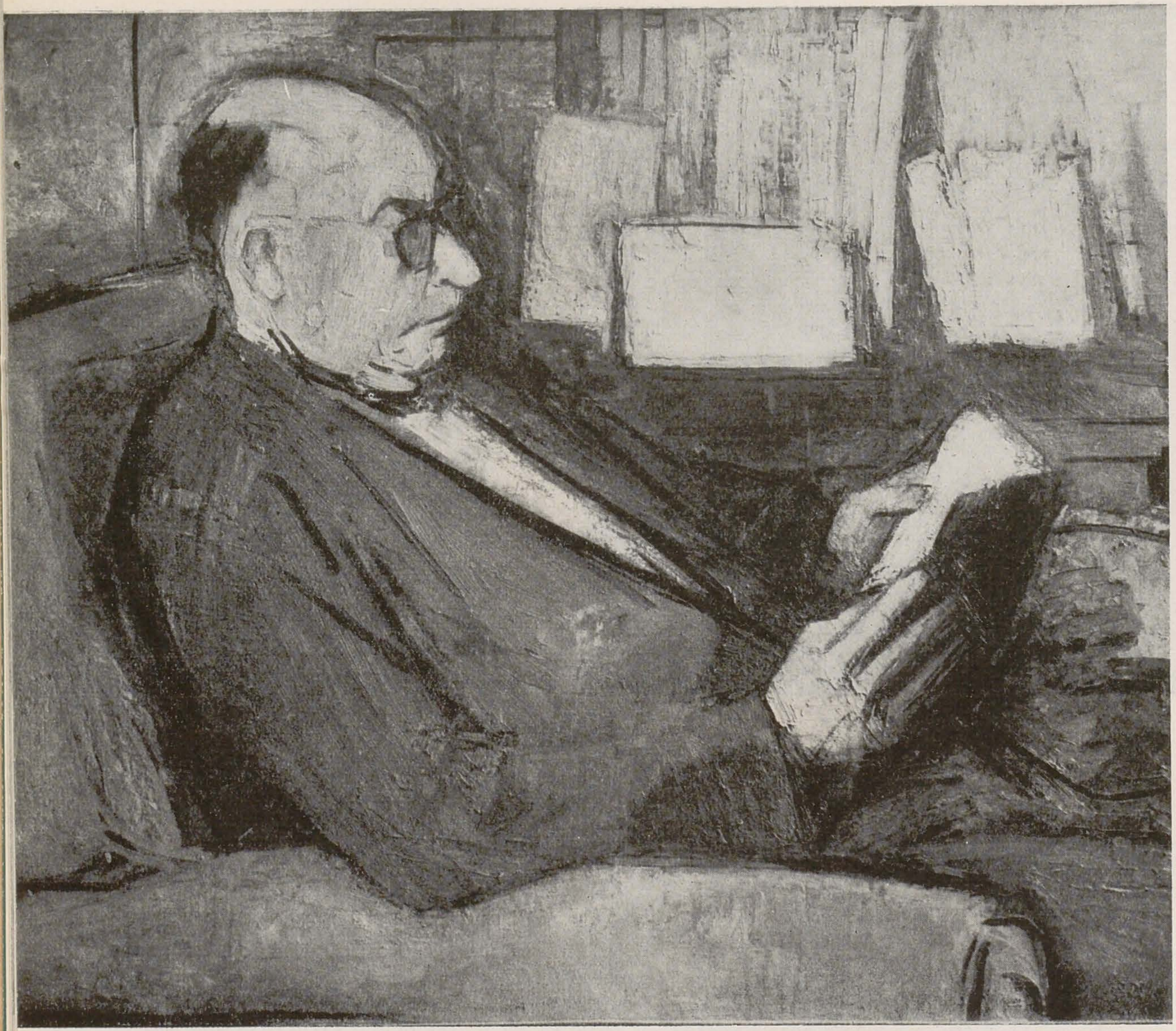
ce amintește uneori de Barlach, se caracterizează printr-un deosebit simț al plasticității formelor, care, îmbinîndu-se cu capacitatea de a modela nuanțat și sensibil o fizionomie, explică succesele obținute de artist pe tărîmul portretisticii, sau Oscar Han, în a cărui operă, tributară de multe ori simbolismului și stilizărilor decorative, se afirmă totuși o autentică viziune monumentală.

Către sfîrșitul perioadei dintre cele două războaie ia proporții tendința de izolare a artei de viață, concepția aristocratică despre rolul artei care s-ar adresa doar « elitelor ». Parcurgerea oricît de fugară a cataloagelor Saloanelor oficiale și ale expozițiilor dintre cele două războaie dezvăluie acest proces de înstrăinare a picturii și sculpturii de problemele mari ale vieții, de restrîngere a sferei lor de influență, de îngustare a orizontului de creație al artiștilor. Înlocuirea operei finite cu experimentul, a întregului cu fragmentul, transformarea conținutului de idei în simplu motiv formal cultivat în sine, ca și îndepărtarea spre legende și alegorii searbăde erau simptome evidente ale unui impas, duceau în chip inevitabil spre pură virtuozitate.

Numai raportate la această situație se pot înțelege în toată semnificația lor schimbările care s-au petrecut în arta romînească după 23 August 1944. Chemată să se adreseze unui public mai larg decît oricînd în trecutul ei, să îndeplinească un rol activ în viața obștească, arta capătă alte rosturi decît doar acelea de a împodobi un interior și de a furniza satisfacții de ordin pur senzorial. Confruntîndu-și experiența din trecut cu cea din anii de luptă de după eliberare, artiștii mai vîrstnici au definit deosebit de pregnant această fundamentală prefacere. « În trecut — spunea pictorul Jean Al. Steriadi vorbind despre munca sa la portretul poetului progresist A. Toma — eram mai puțin preocupat de efectul și de înțelegerea pe care imaginile mele urmau să le trezească în privitor. . . Mă preocupau atmosfera din jurul obiectelor, vibrațiile luminii și o seamă întreagă de elemente legate, în primul rînd, de reacțiile noastre senzoriale. . . De astă dată am avut în vedere publicul căruia mă adresam. De aceea am înțeles că important este în lucrarea de față nu un oarecare joc liber de penel, ci claritatea imaginii, limpezimea cu care se manifestă ideile care-i alcătuiesc conținutul ». Ceea ce s-a petrecut în pictura și sculptura noastră după 23 August 1944 a fost încă mai mult decît o clarificare a limbajului. Claritatea și simplitatea în exprimare, larga accesibilitate devin într-adevăr, într-o măsură tot mai mare, dacă nu întotdeauna realități, în orice caz deziderate permanente ale creatorilor noștri plastici. Mai important însă decît aceasta era însăși atitudinea artistului față de realitate. « Mai presus de problemele de limbaj — spunea într-un interviu pictorul Alexandru Ciucurencu — cred că stă problema atitudinii artistului față de epoca sa. Esențialul este să știi să-ți deschizi ochii



EUGEN POPA, 13 Decembrie 1918—*ulei*



ALEXANDRU CIUCURENCU, Portretul lui Sică Alexandrescu, Artist al Poporului — *ulei*

și mintea și sufletul în fața vieții care se ridică înaintea ta. Și numai atunci vei putea aduce o dreaptă mărturie asupra ei, cînd vei ști să vezi, să înțelegi și să simți realitatea ca un adevărat artist al vremii tale ».

În lupta pentru însușirea acestei concepții s-a înfăptuit, pe baza metodei însuflețitoare a realismului socialist, și sub îndrumarea ideologică permanentă a partidului, frontul comun al artiștilor din toate generațiile, s-au creat și consolidat bazele înseși ale dezvoltării pe care a luat-o mișcarea artistică romînească în ultimii ani.

În cadrul acestei mișcări artistice noi, continuînd și dezvoltînd cele mai bune tradiții ale școlii romînești de artă, pictorii și sculptorii au dobîndit succese dintre cele mai prețioase și mai promițătoare. O contribuție esențială și exemplară au adus-o în toți acești ani reprezentanții generației vîrstnice — I. Iser, C. Ressu, J. Al. Steriadi, M. Bunescu, H. Catargi, D. Ghiață, A. Ciupe, în pictură; I. Jalea și C. Medrea, în sculptură. Portretele de muncitori și intelectuali ale lui Iser, compoziția lui C. Ressu « Semnarea apelului pentru pace într-o gospodărie agricolă colectivă », portretele și peisajele lui Jean Al. Steriadi, peisajele lui Marius Bunescu și D. Ghiață, ca și cele ale lui Henri Catargi, care integrează armonios figura omului în procesul muncii, admirabilele portrete și reliefuri ale sculptorului I. Jalea, între care menționăm îndeosebi pe cel inspirat de poezia « Împărat și proletar» a lui Eminescu, ca și portretele și compozițiile statuare ale lui Cornel Medrea, unele portrete ale lui Oscar Han, sînt tot atîtea mărturii ale participării acestor artiști la munca de făurirea artei noastre noi, legînd totodată creația artistică contemporană de cele mai viabile tradiții ale epocii noastre.

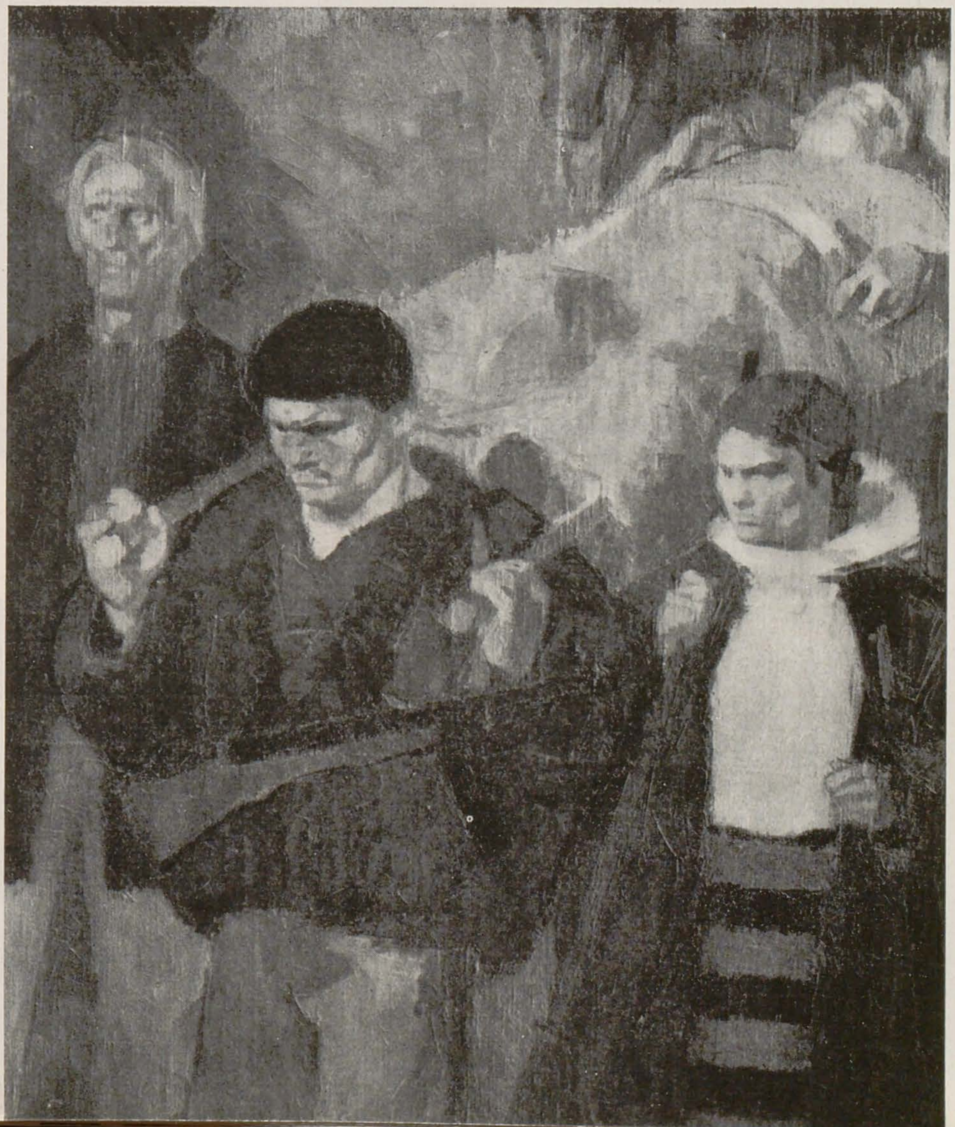
Profund semnificativă este înflorirea pe care a cunoscut-o în acești 15 ani creația unor artiști ca Lucian Grigorescu, peisagist încercat care și-a clarificat viziunea și se avîntă cu succes spre genul portretului, sau ca pictorii Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu și Ștefan Szönyi, ori sculptorii Ion Irimescu, Boris Caragea, Gheza Vida și C. Baraschi care au dăruit artei noastre în anii de după eliberare cîteva dintre cele mai reprezentative și prețuite lucrări: Corneliu Baba, portrete de o mare pătrundere psihologică și noblețe spirituală, ca acela al lui Mihail Sadoveanu, și compoziții de o neîntrecută autenticitate și de o mare forță expresivă ca « Odihna pe cîmp » și « Țăranii »; Alexandru Ciucurencu, compoziția istorică străbătută de romantism revoluționar « Ana Ipătescu la 1848 », un reușit portret de muncitor, ca și admirabile portrete de oameni de cultură, peisaje, naturi moarte; Ștefan Szönyi, imagini deosebit de elocvente înfățișînd lupta revoluționară din trecut a poporului ca « Tipografia ilegală », « Ecaterina Varga », « Moartea partizanului »; « Ion Irimescu, busturi și sculpturi statuare înfățișînd cu multă căldură și putere de tipizare chipuri ale oamenilor reprezentativi ai societății noastre noi — « Oțelarul », « Utemistul » — ca și portrete, de o mare pătrundere, ale unor artiști și intelectuali de seamă — pictorul Octav Băncilă, dirijorul Antonin Ciolan, academicianul Gheorghe Oprescu; Boris Caragea, compoziții statuare pe teme contemporane, portrete de fruntași ai muncii modelate cu căldură și înțelegere a noului; Constantin Baraschi, numeroase portrete valoroase, ca și mai multe proiecte de monumente; Gheza Vida, expresive și dinamice sculpturi și reliefuri în lemn în care evocă episoade din lupta din trecut a poporului (« Răscoala ») sau aspecte din viața și bucuriile simple ale țăranului (« Dans din Oaș »).

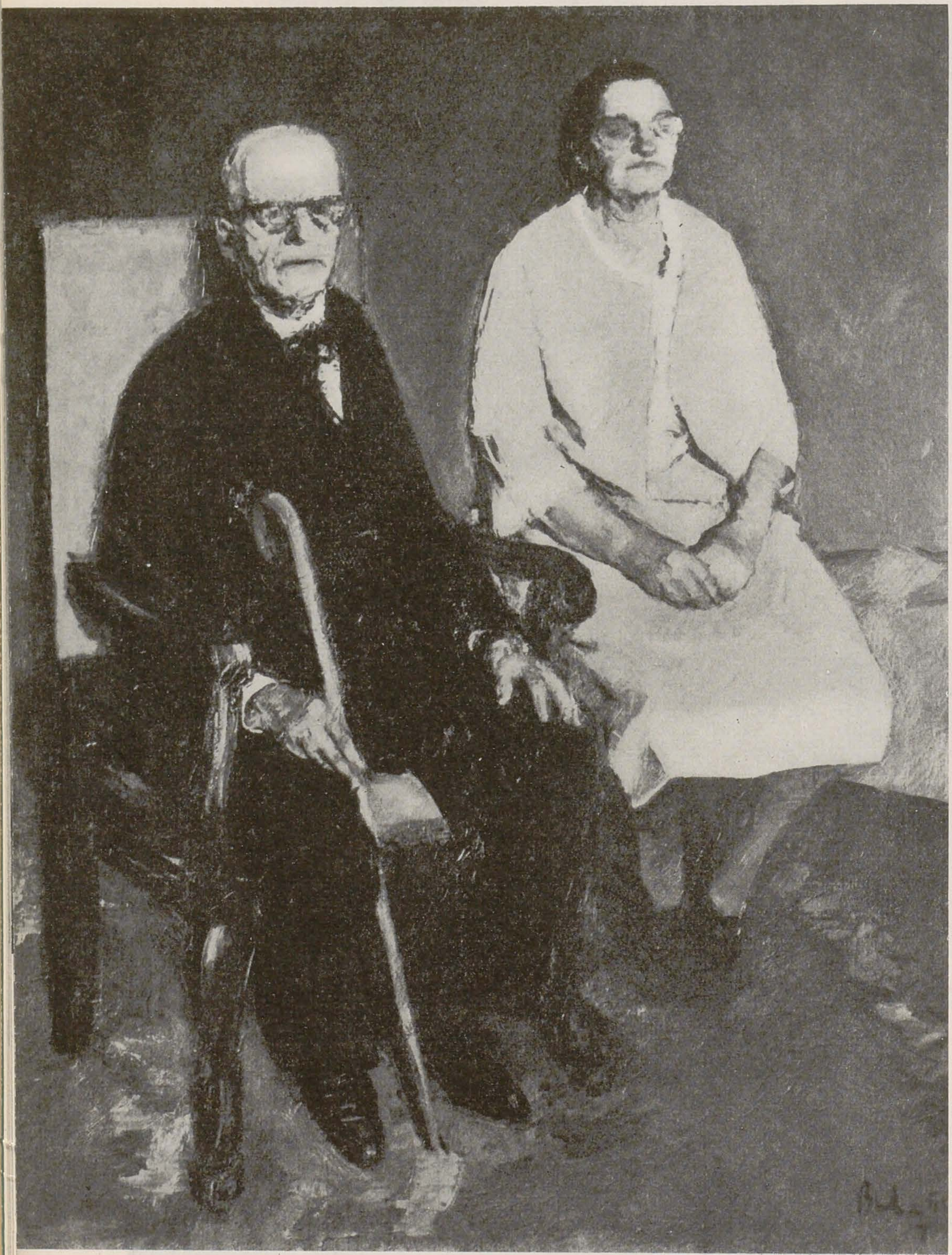
Pentru întregirea imaginii de ansamblu a dezvoltării și succeselor artei noastre contemporane, trebuie încă să adăugăm la aceste lucrări ca « Grivița 1933 » de Gavril Miklossy, inspirată de un moment de seamă din lupta clasei revoluționare din țara noastră, « Ion Vodă cel Cumplit la Cahul » de Gheorghe Labin, compoziție amplă și plină de dramatism, peisajele industriale sau interioarele de uzină ale lui Octav Angheluță, Emeric Nagy și M. H. Maxy, peisajele ample și luminoase ca și îndrăznețele compoziții ale lui Eugen Popa, lucrările altor artiști tineri ca Gh. Șaru, Brăduț Covaliu, Spiru Chintilă, Mihai Danu, Gheorghe Spiridon, și mulți alții sau, în sculptură, compoziția statuară « Se naște o idee » de Andrei Szobotka, încercare meritorie de a reda în

GHEORGHE ANGHEL, Nicolae Bălcescu — *bronz*

ION IRIMESCU, Bustul sculptorului Ion Jalea — *bronz*

ŞTEFAN SZÖNYI, Înmormîntarea partizanului (detaliu) — *ulei pe pînză*

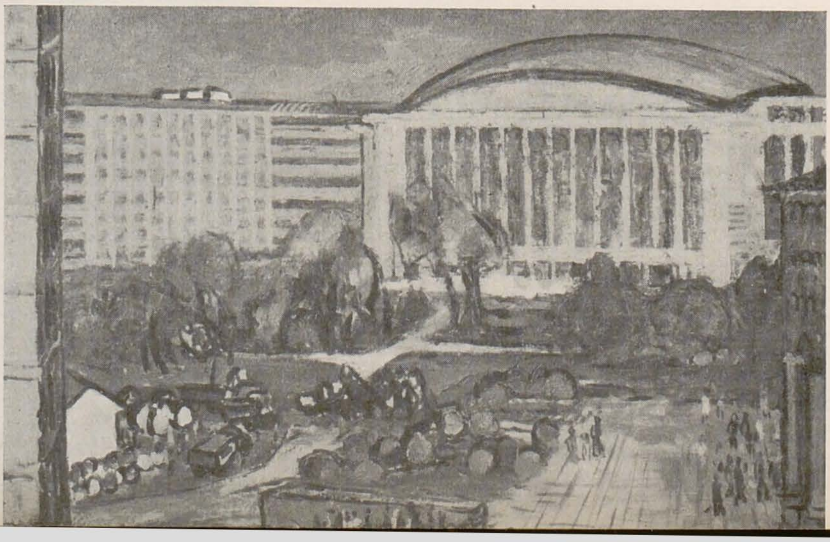




BRĂDUȚ COVALIU, Vreau fericirea copiilor noștri (detaliu) — *ulei*

CORNELIU BABA, Poetul Tudor Arghezi și soția sa — *ulei*

GHEORGHE SPIRIDON, Construcții noi în București — *ulei*



arta statuară procesul gîndirii inovatoare a muncitorului conștient din zilele noastre, ori portretele atît de subtile ale lui Gheorghe Anghel sau sculpturile de un atît de nobil și expresiv decorativism ale lui Mac Constantinescu, ori portretele de țărani, robuste și tipice, ale lui Romulus Ladea ori încă busturile monumentale, compozițiile și reliefurile atît de originale și autentice ale lui Ion Vlad, precum și multe alte portrete și compoziții statuare remarcabile ale unor sculptori ca Ovidiu Maitec, Dorio Lazăr, Lelia Zuaf, care se orientează cu hotărîre către temele mari ale contemporaneității.

Unul dintre fenomenele cele mai marcante și mai semnificative pentru orientarea și tendințele generale ale artei noastre contemporane îl constituie fără îndoială dezvoltarea luată în timpul din urmă de toate genurile artei monumentale — de la sculptura statuară la frescă, sgrafitto și mozaic.

La dezvoltarea acestui gen al artei contribuie, alături de artiști consacrați, ca pictorii Ștefan Constantinescu, Gheorghe Labin, Ștefan Szönyi, Jules Perahim sau ca sculptorii Ion Jalea, C. Medrea, C. Baraschi, Mac Constantinescu, Boris Caragea, Ion Irimescu, numeroși artiști tineri, plini de entuziasm, pentru care arta monumentală reprezintă o adevărată școală a democratismului în artă, învățîndu-i să depășească viziunea intimistă, să gîndească în proporții mari, să-și însușească concepția despre necesitatea sintezei organice a artelor. Realizările de pînă acum sînt numai începutul unei activități care va cîștiga continuu în amploare.

Într-o deplină și rodnică colaborare creatoare, artiștii plastici aparținînd tuturor generațiilor se străduiesc astfel să făurească o artă care să întruchipeze, la cel mai înalt nivel artistic, în opere cît mai convingătoare și emoționante, idealurile mărețe ale epocii pe care o trăim. Dezvoltîndu-se în strînsă legătură cu cerințele înseși ale vieții și societății noi, arta romînească de astăzi este o artă vie, în plină efervescență creatoare, capabilă prin însăși legătura cu realitatea zilelor noastre, să se ridice la forme majore și reprezentative. În strădaniile către o asemenea artă, artiștii noștri plastici știu că au alături de ei pe artiștii de pretutindeni care luptă pentru afirmarea pozițiilor artei realiste și umaniste.

HENRI CATARGI, Natură statică — *ulei*

ION VLAD, Nud — *bronz*

GHEORGHE LABIN, « Războiul pentru Independenţă» (1877) — proiect de frescă pentru holul de onoare al Marii Adunări Naţionale

ELEMENTUL FIGURATIV — UMAN ÎN ARTA NOASTRĂ MONUMENTALĂ

PETRU COMARNESCU

Avîntul incomparabil pe care l-a luat arhitectura noastră implică mai mult ca oricînd o colaborare fructuoasă cu artele plastice. Dacă experienţele şi înfăptuirile arhitecţilor şi urbaniştilor noştri au fost infinit mai ample şi s-au concretizat în cele ce ştim şi vedem în jurul nostru, creatorii de artă monumentală abia acum păşesc pragul unei bogate şi hotărîtoare activităţi pe plan republican. Acum, o dată cu construirea unor oraşe şi staţiuni noi, cu reconstruirea vechilor oraşe şi modernizarea satelor, se pune în modul cel mai stringent şi chestiunea contribuţiei artei monumentale la aspectul noilor construcţii. De aceea, discutarea mai temeinică şi mai largă a ţelurilor şi metodelor artei monumentale se dovedeşte cu totul actuală, cum şi necesitatea unei coordonări între activităţile arhitecţilor, urbaniştilor şi artiştilor plastici în construirea oraşelor, grupurilor de clădiri şi a clădirilor înseşi.

Oraşele şi clădirile unei comunităţi au menirea de a corespunde nevoilor cotidiene, dar şi de a încînta sufletul. Printre rosturile arhitecturii şi urbanisticii, frumuseţea nu este ceva secundar sau gratuit, ci la fel de necesară ca şi funcţionalitatea ei strictă. Ceea ce ordonează arhitectul şi organizează urbanistul face parte din spiritul de orînduire şi organizare al societăţii însăşi, fiind indisolubil legat de condiţiile specifice locului şi vremii.

Prin formele simple, luminoase, avîntate ale clădirilor ridicate în ţara noastră, potrivite cu dinamismul epocii, cu viaţa colectivă, arhitectura răspunde şi exprimă spiritul socialismului şi noul stil de viaţă. Totul este făcut să asigure munca, odihna, recreaţia în condiţii sănătoase şi de mare eficienţă, din care elementul estetic nu lipseşte niciodată.

Pornind de la cerinţele clădirii respective şi ţinînd seama de corelaţiile cu ansamblul urbanistic şi în genere cu modul de viaţă contemporan — arhitecţii noştri au găsit adeseori ingenioase şi armonioase soluţii de a face cît mai luminoase, mai îmbietoare şi mai plăcute ochiului noile clădiri.

Rostul artei monumentale şi legătura cu arhitectura

Totuşi, pecetea contemporaneităţii o pot pune încă şi în mai mare măsură operele de artă plastică, legate direct de arhitectură sau ridicate în preajma clădirilor şi făcînd parte din ansamblul urbanistic. Cînd evocăm imaginea unui oraş, ce l-am văzut, ne vin îndată în minte clădirile lui caracteristice, monumentele şi pieţele, parcurile şi îmbinarea cu cadrul natural. Mai ales arhitectura contemporană, înscrisă în forme simple şi într-o geometrie armonioasă, are nevoie a fi însoţită de opere de artă — reliefuri şi picturi murale, statui alipite sau în nişe. Prin asemenea lucrări de artă monumentală oraşele şi clădirile capătă mai multă viaţă şi exprimă năzuinţele vremii.

După cum, încă de multă vreme, a observat sculptoriţa sovietică Vera Muhina, « fizionomia unui oraş nu este determinată numai de arhitectura sa. Monumentele, arcurile de triumf, obeliscurile, fîntînile arteziene înfăţişează de asemenea istoria oraşului şi completează cunoştinţele noastre despre el. Ele arată atitudinea poporului faţă de oamenii săi mari, faptele importante, exprimă tendinţele ideologice şi artistice ale perioadei respective... Omul sovietic trebuie să vadă arta care-l cheamă înainte, nu numai în expoziţii şi muzee, dar şi pe străzi şi în pieţe, pe stadioane şi în parcuri, pe frontispiciile clădirilor publice ».

Restrîngîndu-ne la problema imaginilor direct legate de arhitectură, adică la imaginile aflate pe pereţii clădirilor sub formă de frescă, mozaic, sgrafitto, reliefuri în piatră, metal etc. să ne oprim la cerinţele contemporane ale unor asemenea lucrări de artă monumentală.

Fiind legată de arhitectură, arta monumentală trebuie să ţină seama de configuraţia şi stilul clădirii, de spaţiile ce-i sînt în prealabil destinate de către proiectanţii clădirii.

Dar nu orice imagine de pe un zid este monumentală numai prin simplul fapt al prezenţei ei acolo. Monumentalitatea depinde de însemnătatea faptului oglindit, precum şi de intensitatea cu care artistul trezeşte şi redă respectivul fapt. Uneori, într-un tablou de dimensiuni mici (pictură de şevalet), ca şi într-o sculptură de dimensiuni mici se poate oglindi măreţia, dacă artistul ştie să accentueze ceea ce trebuie, să redea cît mai sintetic şi mai puternic semnificaţia faptului. Totuşi, marile acţiuni sau idei — tocmai pentru că au o însemnătate deosebită şi cuprind, adesea, elemente complexe (mulţimi în mişcare, forţe în conflict, scene de bătălie, eroi în clipe hotărîtoare etc.) — cer şi dimensiuni mari, precum şi o tratare specifică.

Aşadar, monumentalitatea are două înţelesuri. Unul sugerînd calitatea cu care sînt redate în opera de artă anumite conţinuturi de viaţă, de o deosebită însemnătate pentru popor; altul amintind latura tehnică a sintezei, pe care plastica o alcătuieşte împreună cu suprafeţele unei clădiri.

În pictura de şevalet, am avut şi avem uneori pilde de tratare monumentală, prin însemnătatea temelor redate şi prin forţa şi măreţia cu care acestea sînt oglindite. Cînd te gîndeşti la viziunea monumentală din unele compoziţii ale maeştrilor noştri din trecut, îţi dai seama ce contribuţie ar fi adus ei şi picturii murale, dacă nu s-ar fi izbit de nepăsarea şi neînţelegerea cercurilor oficiale ale burghezo-moşierimii faţă de tot ce era artă destinată ridicării poporului. Ne gîndim cu regret la aceste posibilităţi cînd vedem sau evocăm compoziţii atît de semnificative, ca « Atacul de la Smîrdan » şi « Peste dealuri şi muncele » de Grigorescu, « Lăutul » de Luchian, « Cosaşi odihnindu-se » de Ressu şi cortina acestuia pictată pentru Teatrul Naţional, cu episoade folclorice, scenele de la 1907 ale lui Octav Băncilă, « Întoarcerea de la tîrg » de Şirato, « Cimitir tătărăsc » de Iser, « Morţii de la Caşin », « Cina » şi « Minerii » de Ştefan Dimitrescu, sau la felul de a compune al lui Pallady şi Tonitza, Ghiaţă şi Bunescu. În toate acestea, ca şi în altele, se afirma o viziune şi o tratare monumentală, care nu au putut fi duse mai departe din pricina oprelişt ilor şi dezinteresului faţă de artă al oficialităţilor burgheze. Perioada de după 23 August 1944 a îmbogăţit pictura şi sculptura noastră cu lucrări tratate monumental, dintre care amintim ca pildă: « Odihnă pe cîmp », « Ţăranii » şi alte episoade de la 1907, cum şi « Tînărul miner », datorite lui Corneliu Baba; « Ana Ipătescu », « 1 Mai liber » şi « Epilogul răscoalelor » de Al. Ciucurencu; « Plutaşii » şi « Dosza » de Ştefan Szönyi, iar dacă ne referim la compoziţiile şi portretele artiştilor mai tineri ar trebui să înmulţim simţitor titlurile de opere. În sculptură, multe din reliefurile datorite lui Ion Jalea, Corneliu Medrea, Gheza Vida, Boris Caragea, Mac Constantinescu, Zoe Băicoianu, Ion Vlad, Naum Corcescu, C. Lucaci şi altora au dovedit o viziune şi o tratare monumentală, fiind totodată destinate a fi incastrate în pereţii noilor construcţii.

Dacă picturile de şevalet şi reliefurile sculptorilor noştri au înfăţişat, uneori, în mod măiestrit ceea ce înseamnă monumentalitatea zilelor noastre, în pictura murală, aflată la început, realizările cu adevărat monumentale au fost nu am spune mai rare, ci adesea mai inegale ca expresie şi cu unele şovăiri tehnice, explicabile prin lipsa de experienţă mai îndelungată. Decorarea cu picturi murale a Caselor de cultură ale tineretului sau altor instituţii din capitală şi din ţară a fost deosebit de folositoare, ca şi concursurile pentru picturi murale destinate unor clădiri de pe litoral etc. Chiar dacă rezultatele nu au fost în total satisfăcătoare, realizările şi proiectele prezentate au constituit un vast cîmp de experienţă într-o artă care, dacă are aceleaşi ţeluri ca întreaga noastră artă şi cultură, cere totodată modalităţi specifice de expresie.

La aceste experimente, realizări parţiale şi pregătiri pentru realizări mai ample şi mai temeinice, au participat numeroşi artişti, dintre care tinerii deţin un număr precumpănitor. Este firească dorinţa acestor artişti de a creea în domeniul artei monumentale, deoarece această artă — cu adevărat de for public — se adresează maselor largi şi îngăduie artistului să-şi exprime cu forţă şi căldură sentimentele şi ideile pătrunse de spiritul actualităţii.

JULES PERAHIM, Schiţă de proiect pentru sgrafitto-ul « Aspecte din revoluţia culturală a ţării »

Cerinţe, dificultăţi şi deficienţe în arta noastră monumentală

Pentru realizarea imaginilor murale în frescă, tempera, ulei, mozaic, sgrafitto etc., se cer foarte multe însuşiri şi procedee ce nu pot fi lesne stăpînite. Desigur că, în primul rînd, se cere artistului monumentalist o cunoaştere temeinică a realităţii în transformare revoluţionară, deci contact strîns cu viaţa, cu munca şi mentalitatea omului nou, cu înfăptuirile lui.

După cum s-a arătat de atîtea ori, modul în care artistul tratează reflectarea artistică a realităţii implică o selecţionare ideologică şi estetică a fenomenelor realităţii, tocmai spre a se desprinde noul, esenţialul, semnificativul. Se mai cere putinţa de generalizare prin individualizare. Dar nici căutările tehnice, limbajul plastic, modalităţile de expresie a temelor alese, după ce acestea au fost temeinic gîndite, nu trebuie subevaluate. Necesara măiestrie la care trebuie să ajungă artistul constă tocmai din trăirea şi selecţionarea conţinuturilor de viaţă şi din găsirea formelor potrivite cu temele alese şi cu sentimentul trezit în artist de către aceste teme sau idei.

Insuficienta participare la realitate este dăunătoare expresiei artistice, dar nu mai puţin inerţia gîndirii artistice, neputinţa de a găsi forme noi, cerute de noile conţinuturi de viaţă, forme cerute de măreţia unor episoade şi de sentimentul cu care le trăieşte artistul.

Nu avem decît să ne gîndim la realizările unor monumentalişti sovietici ca E. Lansere, A. Deineka, P. Korin, V. Favorski, A. Mîlnikov, care, aşa cum arată criticul G. Rublev într-un articol, *) au dezvoltat cele mai bune tradiţii ale picturii murale ruseşti şi au ştiut să găsească adesea cele mai potrivite modalităţi de a exprima contemporaneitatea.

Conţinutul şi forma sînt indisolubil legate, dar între ele se pot ivi nepotriviri şi chiar contradicţii. Cîte teme mari nu sînt tratate uneori în viziuni mărunte sau nu sînt redate palid, exterior, convenţional? Desigur, cînd întîlnim astfel de lucrări neizbutite trebuie să ne gîndim că artistul nu cunoaşte îndeajuns lumea spirituală a omului contemporan. Dar nereuşita se poate datora şi lipsei de stăpînire a unor mijloace de expresie mai înaintate şi specifice unor tehnici şi genuri precise.

Sub titlul « O importantă discuţie despre artă », revista « Sovetskaia muzîka », (nr. 9/1960), atinge şi această chestiune, după ce arată că « prima şi cea mai importantă cerinţă a artei realiste din epoca socialismului o constituie înarmarea ideologică, necesitatea de a reflecta cu talent tendinţele principale, victorioase, ale realităţii ». Se arată în cuprinsul discuţiei că « se întîmplă, uneori, ca artistul să studieze cu atenţie activitatea unui anumit colectiv (de pildă, a unei uzine, fabrici, colhoz etc.), să reproducă fidel în lucrarea sa trăsăturile exterioare ale celor văzute şi, totuşi, să nu realizeze adevărul artistic autentic ».

Dar — continuă articolul semnalat, în care se discută probleme valabile nu numai pentru domeniul muzicii — « de multe ori o compoziţie, în special o operă, este slabă nu numai din cauza deficienţelor conţinutului, dar şi din cauza caracterului inert al formei, care nu este realmente nouă ». Înnoirea formei este necesară, cînd « este determinată de caracterul realist al conţinutului, de viabilitatea ideii, de veracitatea emoţiei ». Una este falsul spirit inovator al multor artişti din Occidentul burghez, care « sacrifică conţinutul profund, sinceritatea, expresivitatea emoţională a artei de dragul noutăţii formei » şi alta este inovaţia necesară

*) G. Rublev: « Despre pictura murală » („Probleme de artă plastică", nr. 5, 1958, pag. 18)

« pentru a întruchipa precis, profund și veridic faptele, gîndurile și sentimentele omului nou sovietic. Studierea marxistă, multilaterală a problemelor ridicate de inovație constituie o sarcină importantă a criticii sovietice. » (din articolul tradus și publicat în « Probleme de Muzică », nr. 4/1960).

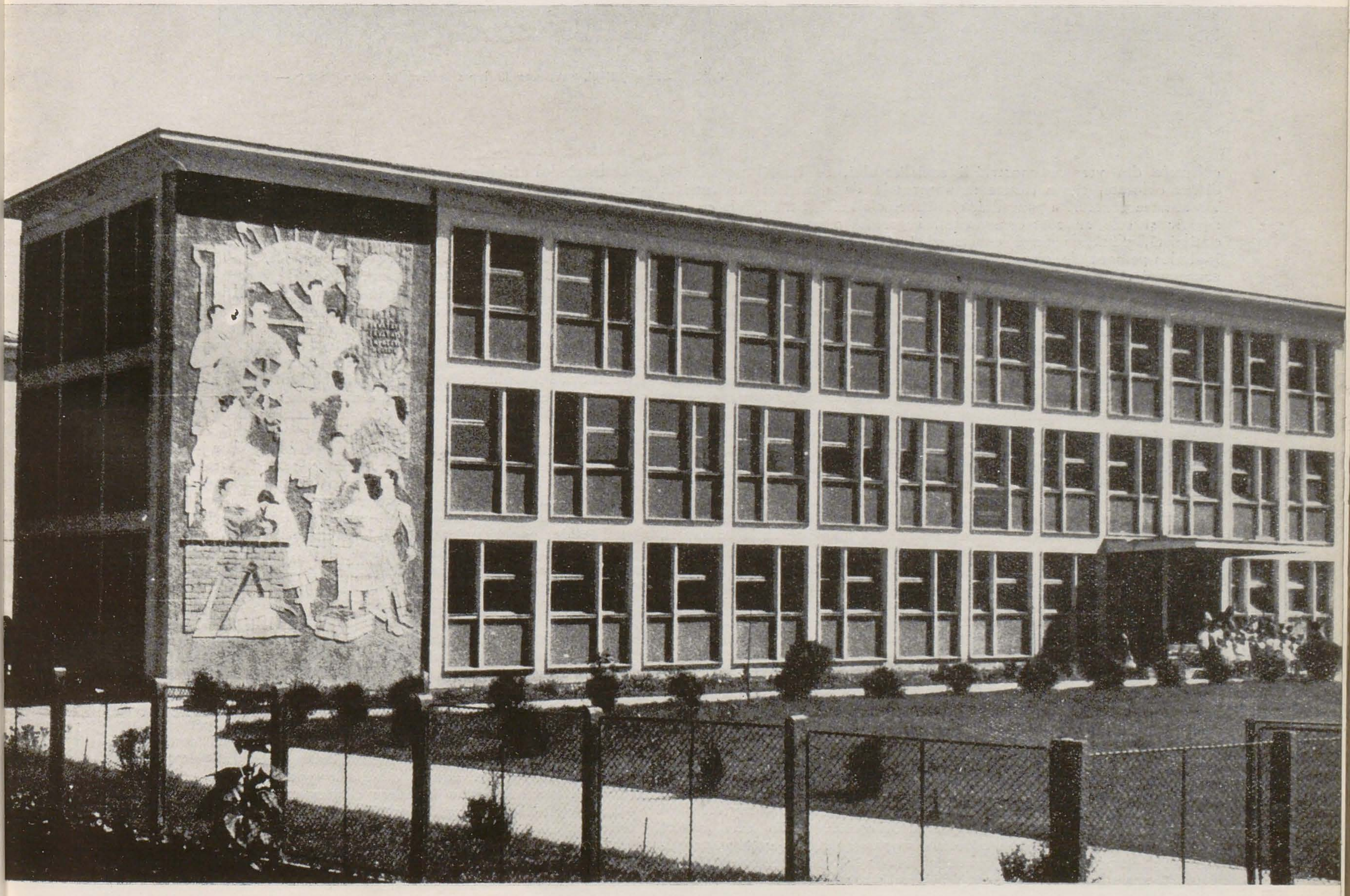
Am amintit acestea deoarece problema înnoirii formei, a găsirii de inovații în redarea conținuturilor de viață contemporane frămîntă pe artiștii noștri, la fel ca și pe cei sovietici. Unii dintre artiștii și criticii noștri afirmă că, prin participare la realitate, artistul descoperă de la sine și modalitățile de expresie și chiar stilul necesar, pe cînd alții pornesc de la căutări formale, și, în funcție de ele, tratează temele contemporane. Dacă prima poziție este justă, în sensul că afirmă primatul conținutului și al trăirii lui în vederea oglindirii artistice, greșind doar prin faptul că subapreciază strădania de găsire a formelor adecvate noilor conținuturi, de a cunoaște regulele de compoziție și stil ale diferitelor tehnici, genuri, materiale etc., a doua poziție este cu totul dăunătoare și potrivnică artei realiste.

Pornind de la trăirea cît mai deplină și mai adîncă a realității, artistul trebuie să-și însușească cele mai înaintate și mai potrivite mijloace pentru a exprima pilduitor și emoționant noul.

Deși experiența artiștilor noștri de astăzi, în domeniul artei monumentale, nu numără decît vreo cinci ani, ea este suficientă pentru o discuție din care să se desprindă posibilitățile de viitor, pe temeiul realizărilor (parțiale sau totale) de pînă acum și al combaterii unor neajunsuri și unor soluții extremiste, asupra cărora ne vom opri.

Dacă ne referim la artiștii mai încercați în arta monumentală, constatăm, în multe cazuri, un vădit progres. Cîtă deosebire de la compozițiile, decupate, cu aspect decorativ, de pe pereții interiori ai TAROM-ului (1956) și pînă la recentul panou monumental în mozaic de faianță (1960), dăruit de către statul nostru Casei Drepturilor Intelectuale de la Geneva. Doi dintre autorii lucrărilor de la TAROM — Ștefan Constantinescu și Jules Perahim — sînt și autorii noului panou de la Geneva. Printre diferite obiecte alegorice, sugerînd uneltele caracteristice vieții economice și

GH. COSTIURIN și V. ZEMLICKA, Panou de artă monumentală din cahle de pămînt ars



VIRGIL ALMĂŞANU, « Aspecte din lupta tineretului pentru pace » — fragment

culturale din vremea construirii socialismului, se înalţă, pe planuri diferit colorate, cîteva siluete monumentale de muncitori industriali. Tonalitatea generală a panoului, cît şi formele mari şi mici, cele cu rost narativ şi cele cu rost ornamental, sugerează o atmosferă luminoasă, optimistă, plină de forţă constructivă şi de avînt spre noi înfăptuiri. Mai ales personajele, tratate în mare şi doar cu trăsăturile esenţiale, au acum mai multă forţă expresivă decît aveau personajele de pe pereţii TAROM-ului sau chiar decît personajele din cele două decoraţii în sgrafitto de pe pereţii exteriori ai Casei de cultură a tineretului « Vasile Roaită », înfăţişînd una « Ştiinţa şi Tehnica », iar cealaltă « Arta şi Cultura », datorite unui colectiv condus de Perahim. În privinţa compoziţiei şi a construcţiei figurilor, şi mai ales în privinţa redării psihologiei tipice, prin puternice trăsături individualizate, se constată la Perahim un vădit progres. Simplificarea elementelor componente nu este făcută în dauna puterii de expresie, ci dimpotrivă. Cu o asemenea intensificare a experienţei şi desăvîrşire a stilului propriu, lucrările aflate acum în pregătire de Perahim şi Constantinescu au sorţii aceleiaşi reuşite ca şi panoul de la Geneva.

La fel, Ştefan Szönyi şi-a dezvoltat experienţele de monumentalist pe care le demonstra şi în compoziţiile sau portretele de şevalet. Aceasta s-a vădit în unele proiecte de vitralii şi mai ales în pictura murală (tempera de ulei — al secco) de la Casa de cultură maghiară de la Bucureşti, înfăţişînd eroica luptă de la Bobîlna. Unul din meritele autorului este că, înlăturînd detaliile inutile şi mergînd spre simplificare şi sinteză, cum este necesar în arta monumentală, adînceşte expresia chipurilor, astfel că forţele în conflict sînt individualizate în mod semnificativ şi ridicate la tipic, iar nu privite doar în mişcarea şi ciocnirea generală. Tumultul răscoalei celor împilaţi, iobagii romîni şi maghiari, se desprinde destul de puternic din compoziţie, emoţionînd pe privitor. Dacă această pictură murală ar fi fost tratată într-un colorit mai viu şi mai puternic (aşa cum îi este desenul), ea ar fi fost şi mai desluşită, şi mai emoţionantă, sporindu-şi mesajul.

Evoluţia unor pictori monumentalişti ca Gh. Labin, Gh. Popescu, Paul Miracovici, autorii unor proiecte mai noi pentru litoral, va fi mai bine cunoscută cînd se va trece la definitivarea şi realizarea proiectelor. De altfel, şi la Gh. Labin se constată o amplificare a mijloacelor de expresie şi o mai vie înlănţuire a acţiunii în recenta compoziţie murală, realizată în clădirea Marii Adunări Naţionale, şi reprezentînd o scenă de bătălie din războiul pentru independenţă, în care armata noastră a învins cu ajutorul frăţesc al armatelor ruse. Lucrarea constituie un vădit progres faţă de cea de la Casa de cultură maghiară «Petöfi», datorită aceluiaşi artist specializat în arta monumentală.

În rîndul artiştilor mai tineri, s-a putut observa de asemenea o dezvoltare făgăduitoare în multe cazuri. În compoziţia de la Casa de cultură a tineretului din Raionul 23 August, înfăţişînd « Aspecte din lupta tineretului pentru pace », Virgil Almăşanu (autorul proiectului) a dovedit, pe lîngă alte merite, semnalate cu alte prilejuri, că ştie să individualizeze personajele, conferindu-le viaţă şi caracter. Deşi în compoziţia sa apar personaje din toate colţurile lumii, nu numai fiecare grup social îşi are bine definită tipologia, dar chiar în sînul aceluiaşi grup se găsesc chipuri variate, pline de expresivitate, artistul punîndu-şi mereu problema individualizării şi tipizării celor înfrăţiţi de aceleaşi năzuinţe progresiste.

Nu stăruim asupra calităţilor de ritm şi colorit, cu totul remarcabile şi închegîndu-se într-o unitate concretă, adesea vie şi dinamică, cu toată varietatea bogatului conţinut de viaţă (oameni cu tipologie şi vestminte diferite, contraste dramatice, acţiuni felurite), dar ţinem să menţionăm că, deşi spaţiul imaginii este relativ aglomerat, pictorul a izbutit să sugereze în mod iscusit volumele şi să dea perspectiva şi mişcarea prin îndemînateca orînduire a numeroaselor personaje din diferite grupuri centrale.

Se cunosc şi neajunsurile acestei compoziţii în frescă: o prea mare aglomerare de personaje, pe alocuri; o insuficientă legare a scenei din dreapta faţă de celelalte; prezenţa unor personaje redate hieratic, în contrast cu celelalte, pline de viaţă, forţă, măreţie, precum şi altele.

Faţă de fresca anterioară lucrată de Almăşanu în colaborare cu C. Crăciun, fresca de la gara fluvială de la Galaţi, înfăţişînd, tot prin acţiuni ample şi dramatice, episoade din lupta din trecut a muncitorimii şi din viaţa nouă de astăzi, se constată un vădit progres în privinţa configurării şi mişcării personajelor. Dacă în fresca de la Galaţi personajele erau mai rigid construite şi cu mai puţine trăsături caracteristice, acest neajuns a fost remediat în mare măsură în fresca de la Bucureşti.

În pictura murală realizată în tempera de către Lia Szasz, Mircea Velea şi Tanasis Fapas, « Munca tineretului pe şantiere » (Casa de cultură a tineretului din Raionul Tudor Vladimirescu), s-a invederat bucuria vieţii, avîntul constructiv al tineretului din ţara noastră. Coloritul luminos, cu nuanţe primăvăratece, gruparea şi mişcarea personajelor, episoadele ce se desfăşoară într-o unduire ascendentă, concentrîndu-se asupra scenelor de muncă din centrul compoziţiei, oglindesc însufleţirea vieţii contemporane. Totuşi, compoziţia descrie cu o exagerată graţie procesul muncii, fără a invedera eforturile reale şi, de asemenea, nu adînceşte îndeajuns caracterul personajelor, unele prea asemănătoare între ele.

Unele scene reuşite şi personaje reprezentative se găsesc şi în ampla compoziţie murală din holul Casei de cultură a tineretului din Raionul Griviţa Roşie, înfăţişînd « Aspecte din lupta ceferiştilor din 1933 » —

autori: Lidia Nancuinski, R. Voinescu și Gh. Glauber. Dar alături de cîteva personaje interiorizate, cu expresie adîncită și definitorie, altele au rămas amorfe. Desenul, pe alocuri merituos și expresiv, nu a fost servit de loc de coloritul șters, lipsit de vibrație și dramatism. Dimpotrivă, în compoziția murală « Tudor Vladimirescu » — autori Vasile Celmare și Sever Mermeze — de la Casa de cultură a Raionului Tudor Vladimirescu — se vădește o concepție mai dramatică și preocuparea de stil și colorit monumental. Lucrarea păcătuiește însă prin disproporțiile dintre unele figuri, prin insuficienta diferențiere a chipurilor, unele însă avînd trăsături caracteristice. O soluționare interesantă, pe două registre, înfățișînd « Cultura și sportul » prin numeroase personaje în acțiune, găsim și în altă pictură murală de la Casa de cultură din Raionul Grivița Roșie — proiect: J. Perahim; colaboratori: I. Minoiu și V. Melica. În marea compoziție cu teme sportive din raionul Gh. Gheorghiu-Dej — colectiv: Eugen Popa, Spiru Chintilă, C. Crăciun și C. Blendea — unele părți sînt impresionante, mai ales peisajele, pe cînd altele sînt convenționale, datorită tratării rigide a figurilor, lipsei de trăsături individualizatoare și unei insuficiente legături cu ansamblul. De asemenea, compoziția de la Casa de cultură a Raionului N. Bălcescu, datorită lui Ion Nicodim, aduce sentimentul noului și sugerează din atmosfera specifică locurilor noastre.

Un progres în activitatea autorilor ei îl constitue și recenta compoziție (placat de pămînt ars) de pe fațada Școlii Medii nr. 32 (B-dul 1 Mai), înfățișînd noile aspecte ale învățămîntului nostru. Autorii acestei lucrări murale, Gh. Costiurin și V. Zemlicka, au știut să aleagă momente reprezentative din diferitele ramuri ale învățămîntului, atît prin sugerarea preocupărilor și acțiunii diferitelor personaje cît și prin prezența instrumentelor de lucru. Ca și în pictura murală din holul Sfatului Popular al raionului I.V. Stalin, se vădesc și în placatul de pămînt ars — bine înscris în arhitectura modernă a școlii — serioase preocupări de compoziție, o deslușită și ritmată orînduire a personajelor. Trebuia o mai puternică și mai vie accentuare îndeosebi a chipului uman, tocmai pentru ca imaginea să-și capete în mod deplin mesajul contemporan.

Am dat doar cîteva pilde, dintre care chiar și lucrările cu deficiențe, dar și cu calități, invederează o orientare serioasă către cerințele caracteristice artei monumentale. Dacă la acestea am adăuga unele anteproiecte pentru construcțiile de pe litoral, ne putem da seama de amploarea pregătirilor din domeniul artei monumentale.

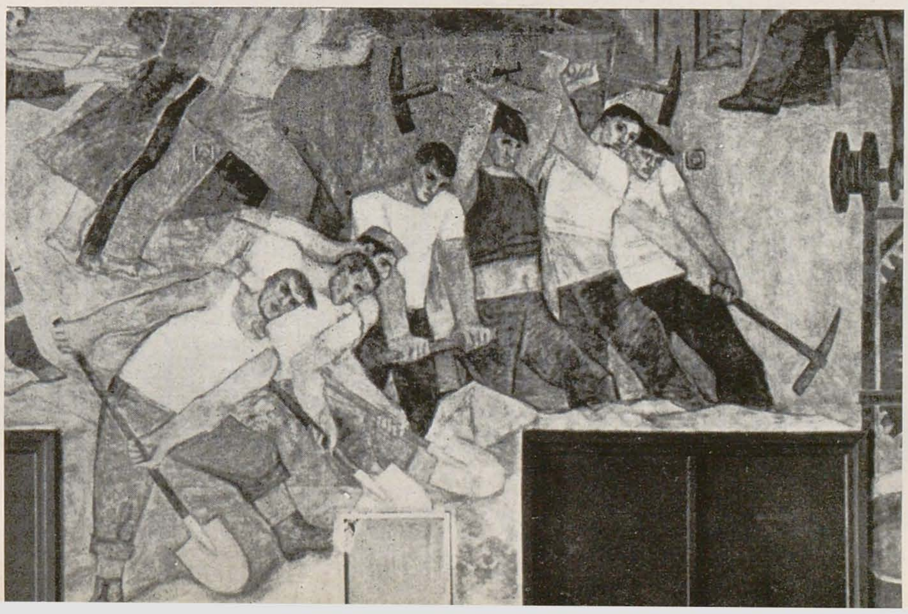
Nu ne-am oprit la picturile murale, tratate superficial sau, dimpotrivă, cu migala ilustrativă a unor învechite imagini de cărți, sau la acelea cu o falsă monumentalitate, unde mărirea figurilor nu este susținută de o viziune vie și străbătută de sentiment și unde grandilocvența ține locul expresiei autentice și interiorizate.

Problema figurii umane și redarea spiritului actualității

Din analiza făcută unora dintre picturile murale, s-a putut constata că unii artiști ca Perahim, Ștefan Constantinescu și Szönyi sau Almășanu și Lia Szasz, s-au îndreptat în realizările lor mai reprezentative spre redarea omului nou, înfățișîndu-l fie prin alegorii, fie prin acțiuni concrete, dar în ambele cazuri cu trăsăturile lui caracteristice. Credem că acesta este drumul cel mai rodnic și mai folositor viitoarei dezvoltări a artei monumentale. Pecetea vremii o pot aduce arhitecturii de astăzi tocmai imaginile cu personaje tipice pentru poporul nostru, deci cu trăsături individualizate, înfățișate în acțiuni, în mișcări, în atitudini caracteristice vieții noi.

Nu este vorba aici de o tratare naturalistă, pe care a izgonit-o și pictura de șevalet. Nu este vorba nici de o tratare în felul aceleia cerută de pictura de șevalet. Dar și în cuprinsul artei monumentale — unde este nevoie de forme mari și accentuate pentru a putea fi văzute de la distanță, de o ritmică vie, necesară perceperii privitorului și redării mișcării, de un colorit ce are menirea de a servi imaginea și de a sugera sentimentele personajelor sau atmosfera locală — tot figura umană rămîne centrul de interes, elementul primordial, prin care se poate oglindi în modul cel mai semnificativ realitatea în transformare revoluționară. De aceea,

V. CELMARE, S. MERMEZE (responsabilul colectivului: ȘT. SZÖNYI), « Aspecte din răscoala lui Tudor Vladimirescu » — fragment



LIA SZASZ, M. VELEA și TANASIS FAPAS (responsabilul colectivului: ȘT. SZÖNYI), « Aspecte din munca tineretului pe marile șantiere » fragment

folosind modalitățile caracteristice artei monumentale, cum este, de pildă, tendința spre sinteză și stilizarea, figura și acțiunea umană nu pot fi sărăcite de expresiile esențiale, dacă vrem să păstrăm și să oglindim în artă contemporaneitatea.

După cum s-a subliniat și cu alte prilejuri, lipsa totală de stilizare duce la naturalism, iar abuzul de stilizare la abstractizarea formelor. Stilizarea — care înseamnă folosirea acelor mijloace care simplifică și condensează expresia, pentru a mări capacitatea de expresivitate a imaginii — nu trebuie să șteargă trăsăturile individualizatoare și să destrame atmosfera specifică locului sau acțiunii. Înscrierea formelor unor imagini într-o armonie geometrică sau în ritmul mișcării trebuie astfel făcută ca să sporească, iar nu să sărăcească expresivitatea umană și mesajul operei de artă.

Aici se ridică o problemă pe care ne-au sugerat-o unele proiecte de artă monumentală pentru litoral și pe care am întîlnit-o, uneori, și în discuțiile cu artiștii. Problema nu o sugerează numai lucrările și unele discuții de la noi, ci și cele din Uniunea Sovietică (așa cum se consemnează în « Probleme de Muzică », nr. 4/1960, pag. 8). Extragem unele considerații din punctele de vedere menționate în susnumitul articol: « Se discută uneori în contradictoriu pe tema: ce este mai important pentru un artist — să redea « spiritul » epocii sau trăsăturile ei concrete? Unii consideră că principalul este să întruchipezi « actuala concepție despre lume », stilul contemporan de a simți, în timp ce redarea trăsăturilor concrete ale fenomenelor n-ar fi nicidecum obligatorie. De aici provine linia convenționalismului, a simbolisticii, tendința spre imagini și situații sintetice la maximum. Firește, ambele extreme sînt greșite. Cerința « contemporaneității » se referă atît la « spiritul », cît și la tematica concretă a artei. Toată lumea înțelege că tema, ca atare, oricît de importantă ar fi, nu este chezășia calității superioare a unei opere... Totodată, însă, ar fi greșit să credem că tematica concretă nu are un rol în artă. Tocmai ea poate da o convingătoare autenticitate caracterului omenesc. În artă, adevărul ideilor se dezvăluie prin adevărul caracterului omenesc individual . . . Omul cu legăturile sale variate din viață, cu lumea sa spirituală dezvoltată constituie conținutul principal al creației artistice ». Și la noi, unii creatori, în domeniul picturii de șevalet, dar mai ales în pictura monumentală cred că pentru a reda spiritul vremii noastre — de pildă avîntul constructiv al făuritorilor socialismului — este deajuns să folosești un colorit luminos, puternic, vibrant, savante armonii și contraste, neglijînd în schimb forma umană sau redînd-o cu trăsături vagi și foarte puțin modelată. Iar cînd este vorba de luptele și suferințele poporului din trecut, se crede de asemenea că ajunge un colorit dramatic, cu predominația culorilor reci.

Cunoaștem cu toții valoarea culorii în pictură, infinitele ei posibilități de a sugera stările sufletești ale personajelor, atmosfera locală, sentimentul artistului. Este adevărat, așa cum observa Karl Marx, că « simțul culorii este, în genere, forma cea mai populară a simțului estetic », iar arta noastră populară, ca și cea feudală, ca și cea modernă, au dovedit cu prisosință ce mare tradiție avem în această privință, ca și în simțul decorativității. Dar culoarea singură ori precumpănind asupra figurii umane nu are forța de a concretiza viața umană, de a oglindi trăsăturile specifice unei epoci. Oricît de vibrantă și ademenitoare ar fi culoarea și oricît de dinamice ar fi liniile, ele nu pot suplini în compoziție absența formelor umane, a trăsăturilor individualizatoare, a mișcării vii și articulate.

Arta monumentală, care are aceleași țeluri ca întreaga noastră artă călăuzită de realismul socialist, nu poate renunța la figurativul uman, individualizat și redat în semnificația-i contemporană, chiar dacă ea îl redă cu mijloacele ei specifice, ce nu pot fi confundate cu acelea ale picturii de șevalet și mai puțin încă cu migala naturalistă. Mijloace care diferă de la frescă la mozaic, de la relieful în piatră la cel în metal și îndeamnă la găsirea unei noi structurări a imaginilor compoziționale, a unor unghiuri de vedere și cadraje inovatoare.

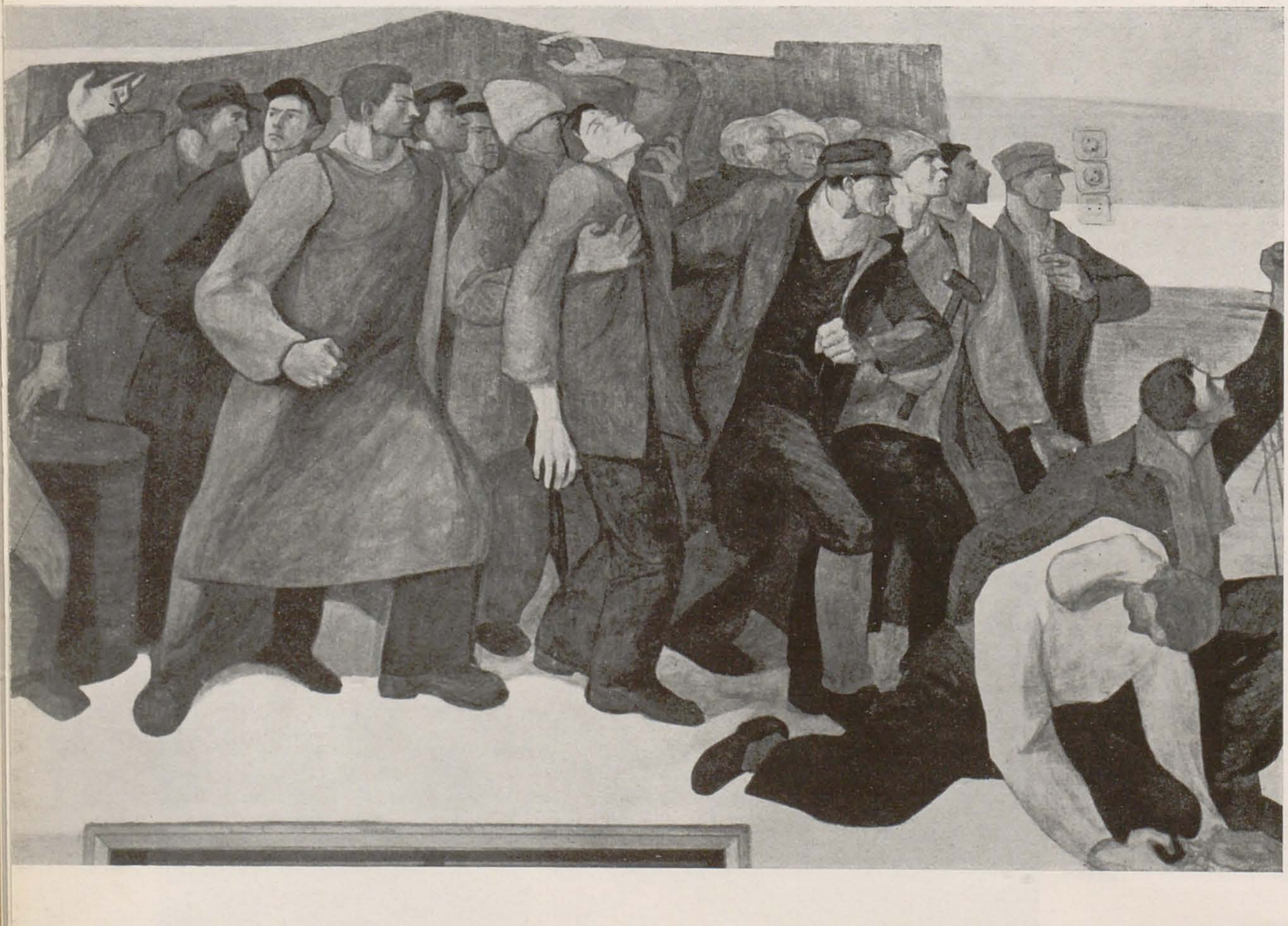
Totuși, în unele proiecte pentru litoral și chiar în unele compoziții de șevalet s-a vădit această părere greșită, că « spiritul » vremii ar putea fi redat sau sugerat mai mult prin căldura și vibrația coloritului, prin luminozitatea, prin lirismul și dramatismul lui, neglijîndu-se figura umană, sau ea devenind aproape un ornament oarecare. Ceea ce s-a reușit în arta monumentală din Uniunea Sovietică sau în cea a muraliștilor mexicani, precum și la noi, în măsura arătată, se datorește tocmai compozițiilor în care omul și acțiunea umană dețin primatul, firește cu ajutorul coloritului și al ritmicii lineare, dar care rămîn mijloace și nu sînt folosite independent de expresia omenescului.

Alături de compozițiile cu figuri umane, redate cu trăsăturile lor fizice și morale în atitudini sau acțiuni vii și semnificative, arhitectura are nevoie și de felurite moduri de ornamentație. În acest caz se pot folosi în mod predominant decorativ materiale variate, de la tencuieli felurit colorate, pietre și smalțuri, la materiale plastice, metale și altele. Dar și în ornamentica — lipsită sau nu de figura umană — încă este necesar de a se găsi forme noi, contemporane.

Sînt semne destule că și în ornamentică mijește la noi noul. O seamă de forme noi, inspirate de contemporaneitate — forme cu vădit caracter simbolic sau alegoric, iubite și înțelese de toți — s-au și ivit în decorațiile meșterilor din popor, ca și în acelea ale artiștilor profesioniști. De pildă secera și ciocanul, steaua, porumbelul păcii și altele.

Nu trebuie însă confundată o asemenea ornamentică, ce își are și ea necesitatea și poate deveni contemporană, cu marile compoziții murale, unde însemnatele teme contemporane trebuie oglindite în toată măreția, veridicitatea și profunda lor semnificație. În asemenea compoziții monumentale se învederează în modul cel mai trainic și mai grăitor adevărul și frumusețea vieții contemporane, trăite și create de omul muncii, care se cuvine să fie semnificativ înfățișat, cu virtuțile, strădaniile și visurile lui.

Trăind noile conținuturi de viață și folosind procedeele artei monumentale, artistul are un cîmp infinit de exprimare și inovație, dacă în centrul preocupărilor sale se află omul — omul contemporan, constructor al socialismului, cu toate înfăptuirile și năzuințele lui pilduitoare.

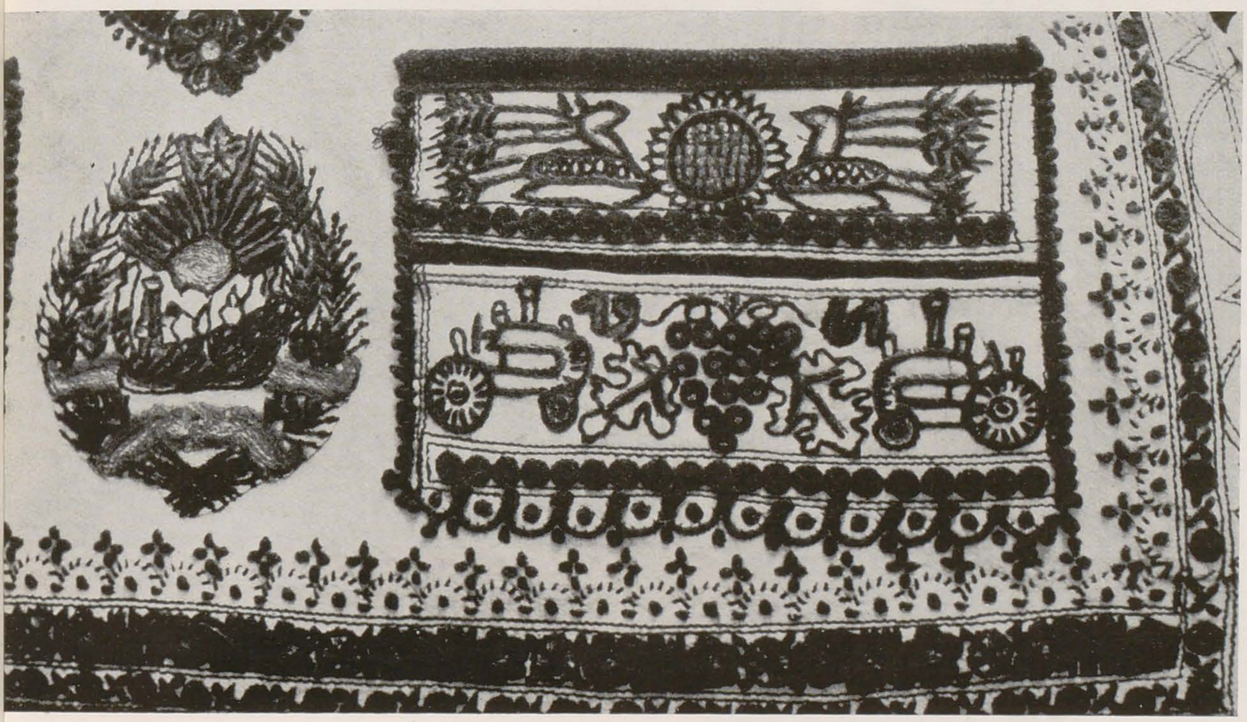


R. VOINESCU, GH. GLAUBER și L. NANCUINSKI, « Aspecte din lupta ceferiștilor și greva din 1933 » fragment

PAUL PETRESCU

MIȘCAREA ARTISTICĂ DE AMATORI ȘI ARTA POPULARĂ

CEA DE-A DOUA BIENALĂ DE ARTĂ POPULARĂ

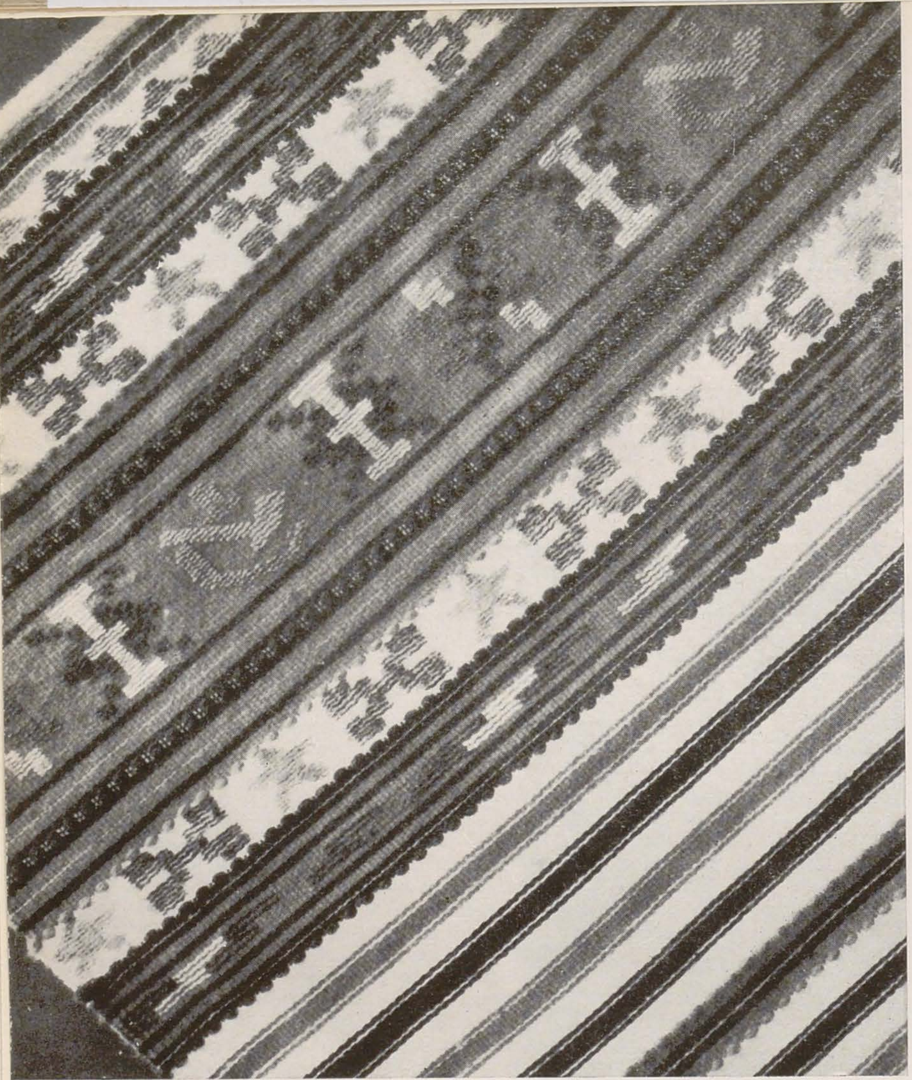


PAVEL BRAICU, Pieptar (Ighisul vechi — Brașov)

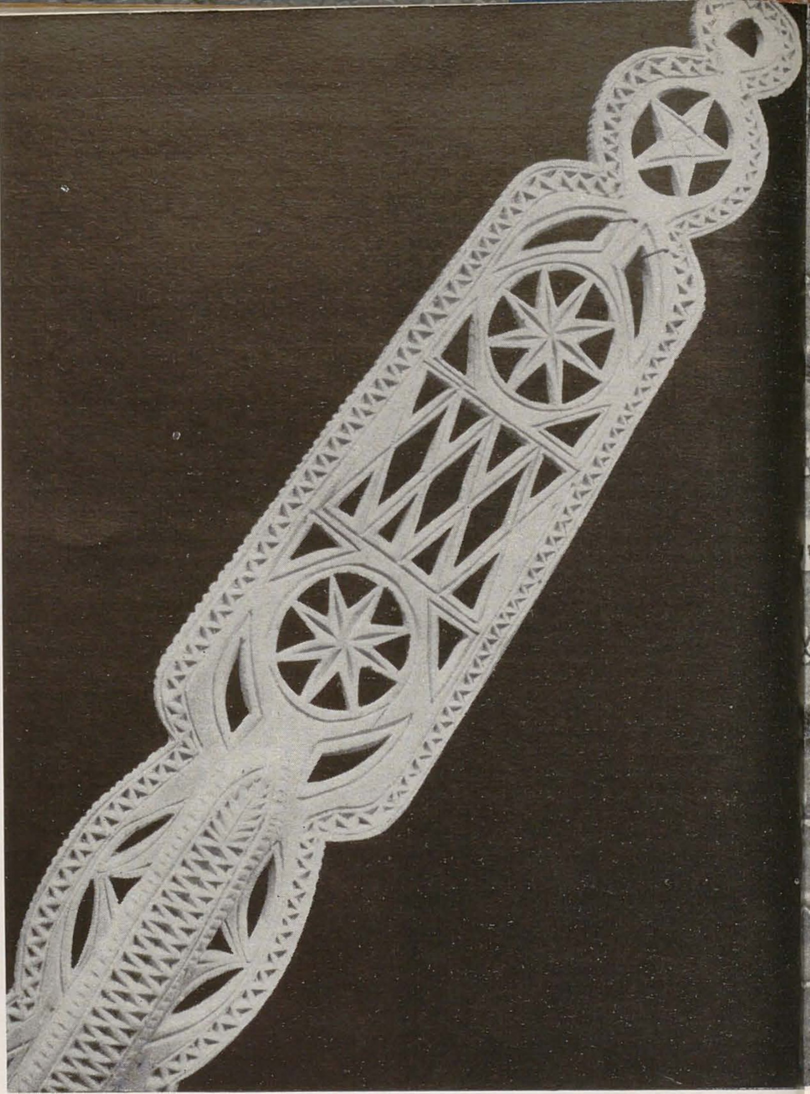
Obiectele de artă populară expuse în cadrul celei de-a doua bienale de artă populară, în «finala» din sălile Dalles, au avut de trecut pragurile etapelor intercomunale, raionale și regionale, astfel încît ele constituie o vastă panoramă sintetică a artei populare din zilele noastre, de cel mai mare interes nu numai pentru activiștii culturii de masă ci și pentru cercetătorii și istoricii de artă populară. Într-adevăr, cea de-a doua bienală de artă populară oferă un bogat material ce permite o privire largă asupra stadiului actual al artei noastre populare, asupra tendințelor ce se manifestă în cadrul ei, precum și, din punct de vedere practic-organizatoric, asupra perspectivelor ce stau în fața mișcării artistice de amatori în acest domeniu. Pentru fiecare din principalele genuri ale artei populare se pot stabili hărți cu centrele de creație populară în activitate, se poate constata modul în care au activat și au intervenit în mod salutar sau nu casele regionale de creație populară.

Ceramica. Centrele de ceramică populară din țara noastră se numără cu zecile și de aceea este oarecum curios că la expozițiile din acest ultim deceniu revin cu regularitate doar un număr restrîns de creatori aparținînd cîtorva centre. Judecînd după prezența la bienală s-ar părea că producția noastră de ceramică se limitează la Marginea și Rădăuți pentru regiunea Suceava, Hurez pentru regiunea Argeș, Oboga pentru Oltenia, Biniș pentru Banat, Baia Mare pentru Maramureș, Corund pentru Mureș-Autonomă Maghiară, Săsciori pentru Brașov. Excepție face regiunea Crișana, a cărei casă regională de creație populară a trimis și anul acesta, ca și la expozițiile anterioare, produse de ceramică din aproape toate zonele importante d.p.d.v. al olăriei ale regiunii: Vadu Crișului, Criștior din Țara Bihariei, Bîrsa dinspre Țara Zarandului. Nu este cazul să înșirăm lista tuturor centrelor ce lipsesc sistematic din expozițiile regionale de artă populară, dar vom indica totuși pe cele care se cuvin a fi măcar vizitate de activiștii caselor de creație raionale respective. Și anume: orașul Iași, Schitul Stavnic, Brădești, pentru regiunea Iași; Dărmănești, Calvini pentru regiunea Ploiești; Găleșoaia, Tg. Jiu, Glogova, pentru regiunea Oltenia; Tîrnăvița, Obîrșa pentru regiunea Hunedoara; Dănești, Mădăraș pentru regiunea Mureș-Autonomă Maghiară Fiecare din aceste centre are o producție masivă de vase de pămînt. Sînt bineînțeles și alte numeroase centre care au și fost indicate prin scrisori metodice caselor regionale de creație populară. Nu numai că ne-am fi așteptat ca aceste case, situate atît de aproape de satele de olari cunoscute din regiune, să le antreneze în concurs, dar am fi dorit să aflăm și nume noi de centre de olari pe care activiștii caselor regionale de creație populară să le fi prezentat la concurs ca o descoperire. De fapt, aceasta se așteaptă, o muncă de depistare, de valorificare pornită de pe plan regional și nu o indicare de la centru, așa cum așteaptă casele regionale.

În ce privește prezența elementelor noi în creația de ceramică, vom menționa în primul rînd producția meșterului Mitriță Viscol din Oboga. Este remarcabilă în creația acestui olar, în vîrstă de șaptezeci și ceva de ani, felul în care ține pas cu contemporaneitatea. La cîteva luni după zborul lui Gagarin în cosmos, moș Mitriță a și imaginat și realizat într-o formă plastică legată de străvechea tradiție a ceramicii de Oboga, acest eveniment de importanță istorică din viața omenirii. Pe forma unui ulcior, a cărui parte de jos închipuie globul pămîntesc brăzdat de paralele și meridiane, moș Mitriță a grefat imaginea unei rachete conținîndu-l pe cosmonaut. Este greu să spunem că din punct de vedere plastic acest ulcior este o realizare fără cusur, dar cu atît mai emoționantă ne apare ea, fiind în același timp edificatoare în ceea ce privește ecoul pe care aceste fapte ale epocii noastre le au în masele largi ale poporului. Stelian Ogrezeanu din Hurez, regiunea Argeș, a prezentat cunoscutele strachini și talere lucrate cu gaița; unele din ele ni s-au părut realizate la un nivel inferior celor pe care le-am admirat cu alte pri-



MARIA SPIRIDON, Pástură (Comuna Avrig — Reg. Braşov)



ANTON POGAN, Furcă (comuna Clopotiva — Reg. Hunedoara)

lejuri. De asemenea, o scădere calitativă s-a înregistrat şi în producţia atît de talentatului meşter Faur din Bîrsa, regiunea Crişana. În schimb, foarte frumos lucrat şi avînd un element nou, steaua în cinci colţuri, potrivit încadrată în decorul tradiţional, este ulciorul lui Ştefan Ştefan din Biniş, regiunea Banat. Meşterul Bogoşi din Baia Mare a trimis cunoscutele căni cu embleme. Bojidar Miloradovici din Bucureşti a prezentat o serie de lucrări cu reale calităţi artistice. Bine executate din punct de vedere tehnic, vasele din regiunea Mureş Autonomă Maghiară ni s-au părut puţin încărcate, manifestînd o înclinaţie spre decorul baroc de provenienţă livrescă.

În general se poate afirma că, în domeniul ceramicii populare, mai există uriaşe « rezerve interne ». Sînt sute de creatori populari, din zeci de centre de olari, care cu bucurie ar participa la concursurile artiştilor amatori. Popularizarea şi propaganda concursurilor iniţiate este încă foarte slabă mai ales în mediul rural. Se cere în afară de aceasta o îndrumare mai atentă şi mai competentă în ce priveşte integrarea elementelor noi. Şi în această direcţie, casele regionale de creaţie populară au un cîmp vast de activitate, pe care trebuie să-l acopere cu mult mai multă eficienţă.

Lemn crestat. Mai bine reprezentat decît la trecuta bienală, acest domeniu atît de frumos şi de interesant al artei noastre populare, este totuşi încă prea puţin prezent. Harta care s-ar alcătui pe baza exponatelor de la bienală ar cuprinde ca zone importante de producţie: Ţara Dornelor şi Cîmpulung Moldovenesc din regiunea Suceava, Ţara Vrancei din regiunea Galaţi, cîteva puncte din regiunea Ploieşti, valea Sebeşului, Ţara Haţegului şi ţinutul Pădurenilor din regiunea Hunedoara, zone din regiunea Mureş Autonomă Maghiară şi Cluj. Categoriile de obiecte lucrate sînt: furci de tors, bîte ciobăneşti, instrumente muzicale — fluiere, cimpoaie (partea de lemn), — căuce, prese de caş, maiuri de bătut rufe, casete. Trebuiesc amintite numele meşterilor Pogan şi Cernat din regiunile Hunedoara şi Braşov, precum şi acela al lui Paul Farcaş din regiunea Mureş Autonomă Maghiară Toţi trei au combinat cu măiestrie decorul tradiţional cu elemente noi, folosind atît tehnica crestăturilor, cît şi cea a inciziei uşoare colorate cu funingine.

Fără îndoială că în domeniul lucrului artistic al lemnului, toate casele regionale de creaţie populară din ţară pot desfăşura o activitate mult mai susţinută. Este destul să ne amintim bogăţia extraordinară în esenţe lemnoase de toate categoriile, a tuturor regiunilor noastre. Pînă şi Dobrogea are păduri de stejar în preajma Babadagului, ca să nu mai vorbim de imensele ei resurse în lemn moale, plop sau salcie, care se pretează aşa de bine la crestături şi din care există în muzeele noastre admirabile obiecte lucrate cu artă.

Piele. Domeniul lucrului în piele, aşa cum este prezentat la expoziţie, constituie un netăgăduit succes; în afară de textile, acesta este domeniul cel mai unitar şi mai bine reprezentat pe întreaga ţară. Regiunea Suceava este prezentată cu înfloratele bondiţe din Ţara Dornelor şi cu cele tivite cu blană de jder de la Vama Cîmpulungului. Regiunea Bacău a trimis admirabile exemplare de cojoace nemţene şi din satele din preajma Romanului şi Bacăului. Din satele de lîngă Bucureşti a fost adus de asemenea un cojoc de factură nouă, plin de culoare. A fost o surpriză să aflăm că regiunea Oltenia nu a trimis nici un pieptar sau cojoc, deşi vestitul centru de la Dăbuleni lucrează şi azi unele dintre cele mai frumoase cojoace din ţară, admirate la toate expoziţiile noastre de peste hotare. Regiunile Banat, Crişana, Hunedoara, Mureş Autonomă Maghiară au trimis pieptare caracteristice diferitelor centre de producţie cojocărească. O menţiune specială trebuie făcută pentru regiunea Maramureş, ai cărei cojocari au expus două dintre cele mai frumoase cojoace, adevărate piese de muzeu.

În ceea ce priveşte integrarea elementelor noi, trebuie consemnată ca o deosebită reuşită acţiunea regiunilor Braşov şi Cluj. Cu ajutorul specialiştilor de la secţia de artă populară a Muzeului Brukenthal din Sibiu, vestiţi meşteri cojocari, ca de pildă babu Achim Tănase, de 84 de ani, din Sălişte, au executat pieptare brodate în tehnica tradiţională sibienească, făgărăşană sau de pe Tîrnave. Pe pieptul acoperit de frumoase cusături au încadrat stema R.P.R., secera şi ciocanul sau steaua în cinci colţuri, cu o mare ştiinţă a compoziţiei. Pe unul din pieptare, pe buzunare, apare imaginea tractorului. Totul este lucrat şi plasat cu discreţie, în aşa fel încît nu numai că nu supără, dar, dimpotrivă, face şi mai atrăgător întregul ansamblu. Datorită sprijinului acordat de Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj, un succes asemănător a fost înregistrat de cojocarii din Bistriţa.

Elemente componente ale portului popular din toate regiunile ţării noastre, cojoacele şi pieptarele fac parte din acea categorie a obiectelor de artă populară care-şi găsesc utilitatea şi în epoca actuală. De aceea, se cuvine ca grija pentru păstrarea şi continuarea celor mai bune tradiţii în acest domeniu să se împletească rodnic cu introducerea

ELISABETA SZOBÖS, Costum maghiar (Huedin—Reg. Cluj)

firească a elementelor decorative noi. O altă piesă de port, lucrată tot din piele, dar care a lipsit din expoziție, este chimirul sau șerparul. Ele se mai lucrează și se mai poartă în numeroase regiuni și se pretează de asemenea la îmbinarea motivelor tradiționale cu cele actuale. O atenție mai deosebită dată și acestor obiecte va face posibilă prezența lor la viitoarea bienală.

Țesătura de interior constituie una din categoriile cele mai variate și mai vaste în același timp ale artei noastre populare. Țesăturile de interior se lucrează și azi în toate regiunile țării, astfel explicîndu-se marele număr trimis la expoziție. Dintre sutele de piese de foarte bună calitate, cu care s-ar fi putut alcătui o expoziție specială pe această temă, s-au ales pentru expunere doar cîteva zeci. Principalele categorii sînt scoarțele și lăicerele, fețele de masă, ștergarele.

Din regiunea Oltenia au sosit cîteva exemplare de scoarțe oltenești, țesute în maniera tradițională, adică avînd un chenar lat și un cîmp smălțat cu flori stilizate. Se observă o oarecare degradare a coloritului viu, limpede, caracteristic vechilor scoarțe oltenești. O prezență masivă în acest domeniu are și regiunea Banat. Remarcăm o extrem de frumoasă și de modernă în același timp țesătură bănățeană, în care culoarea dominantă este galbenul. Din regiunea Crișana au venit de asemenea țesături de pus pe pereți, asemănătoare ca factură cu cele bănățene. Dobrogea concurează cu un lăicer în vergi late de o mare frumusețe coloristică. Carpete moderne cu motive noi, — secera și ciocanul, — au fost lucrate în regiunea Ploiești. Motivul nou este dispus cu discreție pe banda marginală a țesăturii. O încercare de introducere a tematicii noi a făcut și regiunea Oltenia, trimițînd o scoarță în care cîmpul central este ocupat de o vedere în perspectivă a unei sonde și a ogoarelor lucrate de tractoare. Nu o considerăm reușită, întrucît nu face decît să transpună în tehnica țesutului o viziune proprie picturii de șevalet. Admirabile fețe de mese, lucrate pe linia tradițională, a prezentat regiunea Maramureș. De asemenea regiunile Brașov, Mureș-Autonomă Maghiară, Hunedoara, Banat, Crișana, au trimis numeroase exemplare mărturisind o înaltă artă. Din regiunea Brașov ne-a parvenit o frumoasă față de masă, de-a latul căreia sînt cusute cuvinte de omagiu în cinstea celei de-a patruzecea aniversări a partidului. Ștergarele au fost atît de numeroase, încît selecția lor a fost deosebit de grea. Este poate piesa în care se poate observa cu cea mai mare ușurință acea trăsătură fundamentală a artei populare romînești,

SMARANDA CORNEA, Șervețel — (Ploiești)

STELIAN OGREZEANU, Strachină (Hurez—Reg. Argeș)

caracterizată prin unitate în varietate. Aceste bucăți patrulatere de pînză albă, atît de unitare ca format și culori de fond, sînt de o varietate extremă în ce privește ornamentația plasată la capete. Ștergarele din regiunile Suceava, Bacău și Galați, cele din satele din jurul Bucureștilor, ștergarele bănățene și cele din regiunile Brașov, Hunedoara, Cluj, Mureș-Autonomă Maghiară, Crișana și Maramureș, constituie o gamă foarte întinsă. Unele din ștergarele din regiunea Brașov au realizat perfect integrarea

elementelor decorative noi, secera şi ciocanul, situîndu-se în rînd cu succesul obţinut de cojocari.

Costume şi piese de port izolate. Numai cine a păşit în sălile puternic luminate ale expoziţiei îşi poate face o idee despre uriaşa desfăşurare de culori strălucind pe fondul alb al costumelor populare. Costume întregi sau piese izolate, cămăşi, cătrinţe, sumane, marame, alcătuiesc o friză continuă. Este imposibil să le trecem în revistă chiar fugar. Ţara întreagă este acolo, din obcinele moldoveneşti pînă în cîmpiile Banatului, din Munţii Apuseni pînă în dealurile Gorjului, şi din vechea ţară a Maramureşului pînă în stepa Dobrogii. Fiecare ţinut cu portul lui strălucitor, caracterizat printr-unul sau altul din elementele sale. Ceea ce merită însă să ne reţină atenţia cu deosebire este felul în care mîinile harnice ale femeilor au reuşit să îmbine ornamentica de veche tradiţie cu motive inspirate din viaţa noastră nouă. Pe cămăşi din regiunea Ploieşti şi din regiunea Bacău, altiţa sau rîurile de pe mîneci au fost împodobite cu motivul secerii şi ciocanului. Pe o cămaşă bărbătească din părţile Sibiului, croită după străvechiul model al cămăşii cu « barburi », printre măruntele motive cusute cu negru, Ecaterina Cîmpeanu a cusut şi clădirea căminului cultural, călimara şi tocul. Motivele, care ar părea nepotrivite pentru ornarea unei cămăşi, au fost cusute însă cu mare migală, apărînd ca nişte miniaturi descifrabile cu lupa, şi armonizîndu-se astfel cu restul contextului ornamental. Pe o altă cămaşă din regiunea Braşov, de astădată femeiască, motivul mărunt cusut al secerii şi ciocanului se însoţeşte cu motivele geometrice şi florale tradiţionale. Excepţional de frumos realizat este acelaşi motiv al secerii şi ciocanului pe o minunată cămaşă de la Ocoliş din Ţara Moţilor din regiunea Cluj. Îngustele benţiţe de pe piept au cusute pe ele acest motiv nou în arta populară. Exemplele citate constituie modele ce pot fi urmate în ceea ce priveşte justa integrare a elementelor noi.

Tot atît de frumos au fost cusute sau alese steaua în cinci colţuri şi secera şi ciocanul pe maramele străvezii de Muscel. Steaua apare şi pe nenumărate traiste şi trăistuţe, element auxiliar dar aproape nelipsit din portul mai tuturor regiunilor din ţară.

Să ne oprim aici şi să ne gîndim la înţelesul pe care îl închide în ea această expoziţie, precum şi la cîteva probleme ale artei populare în cadrul mişcării artistice de amatori.

Sensul profund al bienalelor de artă populară îl aflăm fără îndoială în orientarea dată de către partid întregii noastre culturi noi, socialiste, în condiţiile transformărilor revoluţionare petrecute în viaţa poporului nostru. Puternica industrializare n-a atras la noi, ca în ţările capitaliste, decăderea şi dispariţia artei populare. Este destul să citim cifrele indicînd numărul participanţilor de artă populară: peste 100.000, şi la cel de al VI-lea concurs al formaţiilor artistice de amatori: peste 600.000.

Care sînt caracterele acestei arte populare, care este de fapt stadiul ei actual şi care sînt sarcinile mişcării artistice de amatori?

În arta populară a zilelor noastre se resimte puternic şi se reflectă noile condiţii de viaţă, ca urmare a procesului de industrializare masivă şi de socializare a agriculturii. Categorii largi de obiecte şi domenii întregi ale artei populare sînt în plină transformare, iar uneori sînt chiar înlocuite de produse industriale, conform cu noile cerinţe ale vieţii materiale. Este un proces normal, care nu poate fi oprit. Rămînerea la uneltele rudimentare de lemn, deşi admirabil crestate, sau încercarea de a le reînvia, sînt sortite inevitabil eşecului. De curînd, într-o călătorie în extremul nord al ţării, am străbătut satele de crescători de vite din părţile Rădăuţilor şi Cîmpulungului Moldovenesc. Pe vremuri, acum 8 ani încă, laptele era muls în găleţi de lemn, era transportat în cofe de lemn şi pus la păstrat în mari vase făcute tot din doage de lemn. Toate aceste categorii de vase erau admirabil împodobite cu motive pirogravate. Piese remarcabile se găsesc în muzeele de artă populară şi etnografie. Numai acolo au rămas, pentru că la Moldova-Suliţa, şi la Ulma, şi la Izvoarele Sucevei, pe prispa caselor pot fi văzute, stînd la rînd, căldările albe de mase plastice, atît de uşoare şi de practice, iar transportul se face cu cisterne automobile, albe şi ele, care duc laptele la fabrica ultramodernă de praf de lapte « Rarăul » de la Cîmpulung. Viaţa merge înainte, iar arta populară ţine pasul cu ea, acolo unde e cazul. Şi aşa s-a întîmplat şi se întîmplă cu multe categorii de obiecte de artă populară. Au dispărut răboajele de lemn crestate, dispar « îmblăcii » de treerat grînele, unele centre de ceramică şi-au « reprofilat » producţia, altele şi-au micşorat-o, dimierii din Oltenia nu mai străbat cu carele întinderile dintre munţi şi Dunăre pentru a bate postavul în piile de pe rîurile Gorjului; securi pentru lucrătorii la pădure nu se mai fac la Vărzarii din Ţara Bihariei, care înainte de primul război mondial ajungeau cu marfa lor pînă departe pe malurile Savei şi Dravei; deseori fetele şi femeile renunţă să mai coasă la o cămaşă cîte două sau trei luni de zile şi cumpără materiale de la cooperativă. Se iscă în producţia industrială frumuseţi noi, frumuseţi ale materialelor plastice, ale firelor sintetice, mai ieftine, mai practice. Unele din aceste produse sînt folosite şi integrate în ansamblul costumului popular, cum se întîmplă cu şorţurile, basmalele şi conciurile bănăţene, sau cu panglicile cusute pe marginea zadiilor din Munţii Apuseni, sau « primule » de la pălăriuţele (« clopurile ») oşenilor şi maramureşenilor. Arta populară e vie, ea se transformă necontenit.

În acest vast proces de transformare se disting între altele cîteva tendinţe a căror menţionare este necesară:

1. Un domeniu important, cel al portului, îşi schimbă treptat caracterul: din îmbrăcăminte cu caracter general, adaptată adică tuturor împrejurărilor vieţii, inclusiv activităţii economice de fiecare zi (costum de muncă, costum profesional), se transformă în port ocazional, în costum de sărbătoare. Din ce în ce mai puţine sînt zonele din ţară în care se pot vedea la munca cîmpului, bărbaţi şi femei în portul tradiţional, alb. O hartă a răspîndirii costumului tradiţional de muncă alb ar arăta că procesul dispariţiei lui este mai intens în partea de est şi sud-est a ţării, acoperind Moldova de răsărit (între Siret şi Prut), Dobrogea şi Bărăganul, şi că direcţia de înaintare a acestui fenomen este înspre apus. Că acest proces este mai vechi în aceste părţi o atestă şi faptul dispariţiei timpurii acolo şi a costumului tradiţional ca port de sărbătoare.

Portul popular romînesc în toată strălucirea lui se poate mai cu uşurinţă vedea la festivităţile organizate cu prilejul diferitelor sărbători naţionale, sau cu prilejul concursurilor. Transformarea în port de sărbătoare este fapt împlinit în zone cunoscute ca « bogate » în artă populară, ca Muscelul, Argeşul, Vîlcea, Gorj, Mehedinţi.

Nu toate elementele costumului popular sînt afectate în egală măsură de acest proces de transformare. Sînt unele piese mai « rezistente », altele cedează locul mai uşor. Printre piesele rezistente am citat deja cojoacele, adăugăm brîele, betele şi chimirele, utile în procesul muncii. De asemenea se pot face diferenţieri în această privinţă şi cu privire la portul femeiesc şi cel bărbătesc sau la cămăşi, cătrinţe sau pantaloni. Între piesele mai puţin rezistente, cităm în primul rînd hainele lungi de tipul sumanelor, şubelor, epîngelelor. Echipele care vin îmbrăcate la concursuri în costume regionale au pe deasupra, dacă e vreme de iarnă sau de ploaie, paltoane sau fulgarine de mase plastice, uşoare şi ieftine.

2. A doua tendinţă ce se cere menţionată este cea manifestată în domeniul decorului. Ornamentica tradiţională romînească de caracter geometric sau puternic stilizată se menţine încă desigur pe o mare suprafaţă a teritoriului ţării. Nu este însă mai puţin adevărat că se observă şi apariţia decorului floral. El se vede pe scoarţele moldoveneşti, pe cătrinţele de Năsăud, pe cămăşi olteneşti şi din Hunedoara, pe produse ceramice.

Mai importantă este însă apariţia şi dezvoltarea ornamenticii legată de realitatea vieţii noastre de azi, în cadrul căreia emblematica nouă ocupă un loc deosebit şi despre care am vorbit şi am dat exemple numeroase.

3. Cea de a treia tendinţă, care de fapt dă nota caracteristică momentului actual de dezvoltare a artei populare, este trecerea treptată de la arta populară ca fenomen de creaţie spontană, la arta populară îndrumată, dirijată, ca parte integrantă a mişcării artistice de amatori. În acord cu întreaga viaţă a societăţii socialiste, arta populară se încadrează în forme organizatorice. De justa orientare a acestor forme organizatorice, depinde eficacitatea îndrumării realizată în cadrul mişcării artistice de amatori prin organele specializate ale caselor de creaţie populară.

O intervenţie justă şi eficientă nu poate avea loc decît cu împlinirea unei condiţii esenţiale: cunoaşterea temeinică a artei populare din regiunea respectivă. Aceasta este adevărat atît pentru domeniul dansului şi cîntecului, cît şi pentru alte domenii ale artei populare. Lucrul a ieşit cu prisosinţă în evidenţă cu prilejul muncii de depistare şi de îndrumare dusă în timpul pregătirii celei de-a doua bienale de artă populară: regiunile Braşov şi Cluj, în care casele regionale de creaţie populară au apelat la ajutorul specialiştilor de la Muzeul Brukenthal din Sibiu şi de la Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj, au obţinut succese remarcabile, care le-au adus un mare număr de premii, în timp ce regiunea Iaşi (singura regiune din ţară care nu s-a prezentat la bienală), n-a lucrat în colaborare cu Muzeul etnografic al Moldovei — una din cele mai bune unităţi de acest gen din ţară, — şi a trimis doar o scrisoare în care constată, inexact, « dispariţia » artei populare.

Pentru cuprinderea creatorilor de artă populară în forme organizatorice, un rol important îl au casele de creaţie populară regionale şi întreaga reţea de aşezăminte culturale de masă: cămine culturale, case raionale de cultură, colţuri roşii etc. Este însă cazul să se aibă în vedere şi posibilitatea unor forme economice de organizare, investite cu rentabilitate. Un rol primordial în îndrumarea artei populare îl au instructorii. Pentru ridicarea urgentă a calificării lor este necesară organizarea unor cursuri, aşa cum se fac de pildă pentru bibliotecari, în cadrul şcolii de activişti culturali. Să se instituie un « minim » obligator pentru oricine doreşte să devină instructor artistic. Rolul este prea important şi activitatea instructorilor atîrnă prea greu în îndrumarea creaţiei populare, pentru ca lucrul să fie lăsat mai mult sau mai puţin la întîmplare. Intervenţii necompetente şi de un gust îndoielnic pot duce la grave alterări ale marelui nostru tezaur de artă populară.

Arta noastră populară este puternică, vie, de o mare varietate. Este un copac mîndru, cu rădăcini adînci, a cărui îngrijire cade în seama noastră. Condiţiile create în anii regimului de democraţie populară i-au prilejuit o remarcabilă înflorire. Sarcina noastră este de aceea cu atît mai gingaşă, iar răspunderea cu atît mai mare.

STICLĂ, PORȚELAN, MATERIAL PLASTIC

VASILE DRĂGUȚ și HORIA HORȘIA

Modele noi de pictură pe faianță și porțelan

Este un fapt îndeobște cunoscut acela că în ultimul timp artele decorative și aplicate beneficiază de o atenție cu totul deosebită. Considerate în trecut ca « minore », ca umile cenușerese în cetatea artelor, artele decorative și aplicate își reclamă astăzi cu hotărîre dreptul la majorat, drept justificat de numeroase și solide argumente.

Într-adevăr, în condițiile producției industriale de masă, un obiect de uz, fie el cît de modest, dobîndește o atare răspîndire, încît rezolvarea estetică a aspectului său se înscrie ca un factor apreciabil în marele proces de educare a bunului gust.

Obiectele de uz casnic — fie că este vorba despre o haină, un pahar, un vas de flori sau o lampă de noapte — se difuzează în mii, zeci de mii de exemplare, pătrund în toate căminele și — prin prezența lor masivă — determină un anumit cadru, un anumit stil, în funcție de care se modelează gustul estetic al tuturor acelora care le utilizează.

O dată cu impetuoasa dezvoltare a industriei din țara noastră, o dată cu avîntul construcției de locuințe, ca urmare a directivelor de partid, problema artelor decorative și aplicate a fost pusă pe primul plan, rezolvarea ei fiind determinată de cerințele presante, de exigența crescîndă a vieții noi.

A devenit astfel evident că în condițiile construirii societății socialiste, întregul arsenal al obiectelor de uz trebuie să fie reprofilat în legătură cu tot ceea ce reprezintă nevoile de azi ale oamenilor muncii, în legătură cu progresul tehnicii industriale, în legătură cu folosirea materialelor noi.

În fața factorilor de răspundere din industrie, a creatorilor de specialitate s-a pus deci problema, deloc ușoară, a revederii acelor produse industriale care, prin destinația lor utilitară, se înscriu în cadrul de viață al oamenilor muncii, a îmbunătățirii lor neîncetate atît din punct de vedere tehnic, cît și estetic. Rezultatele eforturilor depuse nu au întîrziat să se vadă, calitatea produselor industriale destinate ambianței cotidiene ridicîndu-se în mod permanent.

O sumară analiză a succeselor de pînă acum vădește că ele decurg din încadrarea în spiritul concepției moderne despre aspectul estetic al obiectelor de uz și, totodată, din înțelegerea unor legi cu caracter permanent în creația obiectelor de interes practic. Ne referim la faptul că frumosul artistic este determinat, atunci cînd este vorba despre articolele utilitare, nu de aglomerarea pînă la baroc a ornamentelor, fie ele cît de frumoase cînd sînt văzute izolat, ci de găsirea celor mai simple, mai fericite rezolvări de formă, de culoare, astfel încît latura funcțională a respectivului obiect să fie în mod direct și neprecupețit pusă în valoare. În același timp, un factor de primă importanță este cel economic, economicitatea produsului fiind direct legată de perfecționarea mijloacelor tehnice și totodată de deplina rezolvare artistică. Se uită destul de des că prin perfecționarea funcțională a unui obiect se dobîndește un grad de frumusețe superioară, care nu poate fi suplinită prin adăugiri ulterioare de ornamente. Rezolvările simple, nobile, neagresive, sînt nu numai frumoase, ci și economice, obiectele devenind deci accesibile unei categorii cît mai largi de cumpărători, împlinindu-și așadar menirea.

O privire de ansamblu asupra produselor industriei bunurilor de larg consum ocazionează constatări contradictorii. În sectorul textilelor, de pildă, se pot evidenția o serie de realizări îmbucurătoare. S-a reușit în acest sector al producției să se valorifice atît tradițiile ornamentării populare, cît și inovațiile pline de fantezie ale artei decorative moderne.

Observațiile pozitive care se pot face în legătură cu produsele industriei textile nu se potrivesc însă cu situația existentă în alte domenii de activitate, unde, pe lîngă o slabă acomodare cu exigențele noi ale nivelului de trai în creștere, se observă deficiențe privind atît finisajul tehnic, cît și indicele economic.

Majoritatea obiectelor de uz casnic, a celor mai obișnuite, folosite cu mare frecvență în gospodăriile familiale, sînt fabricate din sticlă, porțelan și, recent, din diverse materiale plastice. Faptul acesta ne-a determinat să cercetăm sticlăria, porțelanul și materialele plastice, așa cum ni le prezintă magazinele noastre. Vitrinele și rafturile lor îți arată o varietate de obiecte care confirmă, de la început, existența unei cantități apreciabile și a unui sortiment bogat de mărfuri, produs de către fabricile noastre.

Sticlăria, unul din materialele care răspund cu mare docilitate modelării, ne oferă, cum este și firesc, o gamă largă de forme, pentru servicii de tot felul (apă, vin, lichior, limonadă, șampanie, compot, fructe, prăjituri etc.). Multiplele posibilități de expresivitate artistică ale sticlei, cum și de prelucrare a ei, fac ca aceasta să fie considerată ca unul din materialele cele mai moderne, utilizat cu aceiași sorți de izbîndă atît în producția manuală, cît și în cea mecanică. Prelucrarea ei este însă strîns legată de industrie, de unde se explică și absența sticlei în creația populară (nu ne referim la pictură pe sticlă), deci și a oricărei tradiții populare în prelucrarea sticlei.

Direcția de dezvoltare în acest domeniu pornește de la tradiția industrială existentă și trebuie să se profileze, în viitor, în perfectă concordanță cu linia simplă și elegantă pe care o impune, în primul rînd, arhitectura noastră modernă.

Cel mai obișnuit obiect din sticlă este paharul (și, respectiv, serviciile complete) cu diverse destinații. Magazinele noastre ne oferă multe tipuri, de la paharul cilindric, cel mai comun, și pînă la pahare de diferite forme, cu profil ondulat. Formele sînt adecvate materialului și destinației obiectului și sînt destul de variate, fără ca gama de tipuri de pahare capabilă să satisfacă pe consumator să fie epuizată. Astfel, sînt puține tipurile de pahare cu talpă, lipsesc tipurile sondă, nu se găsesc, de pildă, pahare de bere, cum de altfel, e foarte greu să afli o garnitură completă (apă, vin, lichior etc.) de același tip. Dacă formele existente, în momentul de față, în comerț, sînt reușite și reprezintă, totodată, prin varietatea lor, un pas înainte față de anii trecuți, nu se poate spune același lucru și despre ornamentele care împodobesc paharele. Deși a fost criticată, în multe rînduri, ornamentația prea luxuriantă care încarcă și îngreuiază forma paharului, fabricile noastre nu promovează cu prioritate desenele simple care să confere paharului eleganță. Un exemplu, în acest sens, îl constituie serviciul de limonadă, din sticlă fumurie (fabricat la Pădurea Neagră), de o admirabilă formă, simplă — alungită și unduioasă, împodobit însă cu un ornament țipător, a cărui compoziție reprezintă frunze mari de viță și ciorchini de struguri cu boabe viu colorate. Problema aceasta a simplicității ornamentului, adecvat formelor elegante, este deosebit de importantă, pentru că, pe lîngă faptul că un ornament simplu este mai frumos, el este și mult mai economic decît un ornament încărcat. Un serviciu de apă, de exemplu, cu ornamentație compusă din două dungi albe și șapte dungi aurii costă 116 lei, cîtă vreme alt serviciu, din aceeași calitate de sticlă, cu un ornament mai simplu și mai expresiv în același timp, costă 64,50 lei.

Dincolo de acest aspect important al concordanței dintre destinația obiectului, forma și ornamentația lui, se impune a fi cercetat, în strînsă legătură cu problema calității, finisajul obiectelor, pentru că, adeseori, chiar și sub această latură, sticlăria e deficitară. Între exemplarele aceluiași serviciu există diferențe de dimensiuni care se observă cînd piesele sînt așezate una lîngă alta; există, de asemenea, diferențe în ceea ce privește intensitatea culorii la unele piese cu masa colorată etc. Și, pe bună dreptate, cumpărătorul refuză să achiziționeze un asemenea serviciu pe care îl socotește « cu defect ».

PROBLEME ALE ARTEI DECORATIVE ȘI APLICATE

Cîteva produse ale fabricii de sticlă din Turda, prezentate la al III-lea Pavilion de mostre

Tot în domeniul sticlăriei, trebuie remarcat şi faptul că, în prezent, nu e utilizată în suficientă măsură, la fabricarea obiectelor de uz, sticla de sifon, din care se pot creea piese variate, simple, elegante şi, în acelaşi timp, ieftine. Remarca aceasta trebuie făcută şi pentru faptul că, în virtutea unei colaborări între Fondul Plastic şi fabrica de sticlă din Mediaş, au fost realizate, cu cîţiva ani în urmă, o serie de prototipuri din sticlă de sifon, de o reală valoare artistică, dar care nu au fost multiplicate pe scară industrială.

Un rol tot atît de important în producţia obiectelor de uz îl au faianţa şi porţelanul, care ocupă un loc bine determinat în inventarul unei gospodării — de la ceaşca de lapte şi farfuria de supă pînă la vasul de flori, scrumieră şi bibelou. În acest sector, printre piesele cele mai reuşite, sînt tipurile cele mai obişnuite de farfurii, care se vînd cu bucata: simple, cu bordură dreaptă, fără nici un ornament. Pe lîngă acestea, fabrica « Iris » din Cluj încearcă să realizeze modele noi, dintre care mai reuşite par a fi farfuriile tot simple, cu o singură dungă colorată, deobicei albastră, în timp ce încercările de a ornamenta farfuriile cu diverse motive florale nu depăşesc limita banalului. Acelaşi lucru se poate spune şi despre serviciile de tort (Timişoara), despre serviciile de bucătărie — orez, zahăr, griş etc. — serviciile de ceai şi ceştile de ceai (Cluj); în ceea ce priveşte acestea din urmă sîntem obligaţi a menţiona o sărăcie nejustificată în varietatea formelor. Această situaţie ni se pare surprinzătoare, mai ales pentru faptul că, la expoziţia regională de artă decorativă — Cluj, din 1960, au fost prezentate o serie întreagă de prototipuri — servicii de cafea neagră, servicii de ceai, de apă, vase de flori etc. — interesante ca formă şi ornament, simple, suple, elegante, originale, care ar fi putut îmbogăţi simţitor nu numai rafturile magazinelor, ci mai ales zestrea gospodăriilor. Prototipurile acestea, realizate chiar la fabrica « Iris » din Cluj, corespund tocmai liniei generale de dezvoltare a porţelanului modern. În ceramică există o puternică tradiţie, datorită creaţiei populare care a excelat în această ramură, impunindu-se chiar pe plan internaţional. Tradiţia ceramicei populare poate constitui o importantă bază de plecare pentru dezvoltarea faianţei romîneşti. Lucrul acesta e binecunoscut creatorilor de la fabrica din Sighişoara care, mai ales în ultima vreme, sînt preocupaţi de valorificarea folclorului. Sursele de inspiraţie sînt inepuizabile. Dar prelucrarea şi dezvoltarea tradiţiei populare este deosebit de complicată, pentru că nu e vorba de simpla copiere şi reproducere a ornamentului, ci de crearea unui ornament nou, corespunzător materialului, tehnicii, formei obiectului şi, bineînţeles, gustului consumatorului, omul de astăzi care este deosebit de exigent. Interpretările ornamenticii populare, aşa cum se prezintă ele astăzi prin piesele care se găsesc în comerţ, nu se arată a fi deosebit de inspirate, defecţiunile vădindu-se în compoziţia desenului şi în adecvarea ornamentului la forma diverselor piese, după cum se poate constata cercetînd diferite servicii de vin şi de ţuică etc., produse de fabrica de faianţă din Sighişoara. Spre deosebire de acestea, trebuie remarcat succesul unei farfurii cu decor în spirit popular, compoziţia cuprinzînd în centru un desen care reprezintă un cocoş stilizat. Este de datoria creatorilor de modele de a depune toate eforturile pentru promovarea bunului gust în produsele noi. Aşa fiind, nu ne putem explica de ce, la Sighişoara, au fost fabricate, în ultima vreme, o serie de vase de flori, al căror ornament cuprinde reprezentarea portretelor unor figuri de seamă ale culturii noastre sau ale culturii universale — Enescu, Eminescu, Beethoven ş.a. Vasele acestea sînt total neartistice, introducerea în ornamentica unor obiecte de uz a figurilor oamenilor de cultură nefiind un mijloc de culturalizare, de dezvoltare a conştiinţei estetice, ci, dimpotrivă, un mijloc de vulgarizare a artei şi culturii.

Alături de sticlă, porţelan şi faianţă — care fac parte din materialele tradiţionale — în ultimul timp, masele plastice au ocupat un loc important în industria obiectelor de uz curent.

Dispunînd de calităţi necunoscute vechilor materiale (mai multă plasticitate, posibilitatea de a fi colorate mai variat, în tonuri mai vesele, o mai mare rezistenţă la spargere, greutate specifică redusă) — masele plastice au dobîndit o largă răspîndire, fiind deosebit de agreate de cumpărători.

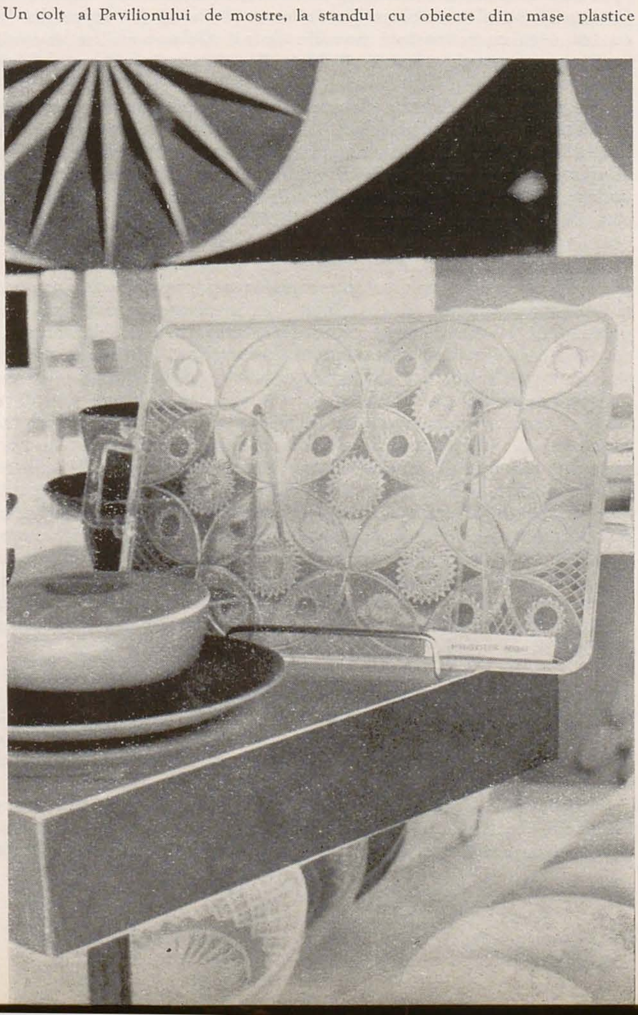
În acest sector lipsea însă o tradiţie a formelor, a prelucrării, totul trebuia început cu începutul. Această situaţie explică o serie de şovăieli, de căutări, dar nu justifică şi unele deficienţe care se menţin. O vizită în magazinele de specialitate este concludentă. Alături de articole cu forme simple, plăcut colorate, care ţin seama de specificitatea materialului, sînt etalate obiecte în care se vădeşte efortul neinspirat de a imita cristalul, efort ale cărui rezultate sînt departe de a da satisfacţie. Ne referim, în primul rînd, la o gamă, destul de variată ca forme, de tăvi a căror decoraţie încărcată, imitînd cristalul polizat, plăteşte un greu tribut prostului gust. În contrast cu sobrietatea interioarelor moderne, aceste tăvi furnizează un exemplu nedorit de imitare a unui material în alt material cu caracteristici diferite. Dacă la cristal decorul polizat este justificat de posibilitatea acestuia de a descompune lumina, producînd scînteieri pline de efect, la materialul plastic el e de prisos, ocazionînd nu numai încărcarea inestetică a obiectelor, ci şi ridicarea costului lor. Cunoscînd succesul pe care îl au la cumpărători obiectele din mase plastice — datorită în primul rînd noutăţii lor ca material şi costului redus faţă de produsele din sticlă sau porţelan — este lesne de înţeles cît de largă este difuzarea lor şi, prin urmare, deserviciul pe care îl aduc produsele din categoria acestor tăvi, educării bunului gust. Tăvilor polizate le preferăm tăvile simple, rotunde sau dreptunghiulare, colorate uniform, care aduc o notă veselă în orice interior. Forme reuşite, agreabil colorate, au, în general, bidoanele de apă, untierele — într-un sortiment variat, cănile de lapte. Mai puţin inspirate sînt bombonierele şi fructierele format frunză sau compotierele.

Creatorii de forme ale produselor din mase plastice au în faţă un domeniu vast şi pasionant de activitate. Se cer forme noi, simple, cu o dinamică proprie concepţiei moderne de artă decorativă — dinamică rezultată din înţelegerea profundă a rolului funcţional — o paletă cromatică vie, optimistă.

Problemele dezbătute mai sus nu trebuie să fie înţelese ca strict circumscrise domeniilor exemplificate. Toate sectoarele de producţie industrială sînt axate pe aceleaşi probleme mari: rezolvare artistică, funcţionalitate, economicitate. Această dezbatere pe sectoare izolate va trebui să lase loc unei dezbateri mai ample, la care să ia parte toţi acei care, prin activitatea lor, au o răspundere în problemele esteticii obiectelor de uz cotidian. Arhitecţii, conducătorii de întreprinderi, artiştii plastici, lucrătorii din comerţ, criticii de artă vor trebui să-şi conjuge eforturile, pentru ca nivelul estetic al producţiei industriale să se îmbunătăţească neîncetat.

O dată cu obţinerea calităţii, trebuie urmărită, însă, şi dezvoltarea ritmică, concordantă, a tuturor sectoarelor industriei bunurilor de consum, pentru ca între diferitele categorii de produse să existe o unitate de stil care să exprime, prin frumuseţe şi optimism, prin vigoare şi supleţe, măreţia şi luminozitatea epocii socialiste.

Un colţ al Pavilionului de mostre, la standul cu obiecte din mase plastice



PAVLIN NAZARIE, Patriei 7,5 milioane tone oţel anual

DESPRE AFIŞUL POLITIC ŞI CREATORII LUI

JEAN EUGEN

Perioada desăvîrşirii construcţiei socialiste în care a păşit poporul nostru, ridică sarcini noi în domeniul educaţiei maselor. Pe acest plan, afişul politic, ca mijloc de agitaţie politică de masă, trebuie să se ridice pe noi trepte de măiestrie, pentru a contribui, prin mijloacele ce-i sînt proprii, prin combativitatea sa, la clădirea măreţului edificiu căreia îi consacră forţele întregul popor.

Pe actul de naştere al afişului politic de tip nou şi-au pus semnătura, în urmă cu patru decenii, artişti ca Moor, Deni, Ceremnîh, Maiakovski, Spasski şi mulţi alţi pictori sovietici.

De-a lungul anilor, afişul politic sovietic a dobîndit o vastă şi preţioasă experienţă, dovedindu-şi, în acelaşi timp, marea sa combativitate, eficienţa politică, pe care cu greu o poate egala oricare alt domeniu al creaţiei artistice.

Succesul şi eficacitatea creaţiei unor maeştri ai genului rezidă în pasiunea cu care au răspuns la apelul faptului cotidian, a cărui esenţă revoluţionară au ştiut să o desprindă cu aceeaşi măiestrie cu care au ştiut să se exprime în forme de înaltă ţinută artistică.

Din această simbioză s-au născut afişele: « Vranghel mai trăieşte, doboară-l fără milă » de Moor, « Capitalul » de V. Deni şi altele semnate de Maiakovski, I. Maliutin, M. Ceremnîh sau Boris Efimov.

Întreaga experienţă a afişului sovietic, de la dinamismul « vitrinelor Rosta » şi pînă la afişele lui Ivanov, grupul Kukrîniks', D. Şmarinov, F. Antonov, N. Denisovski şi alţii, demonstrează că afişul politic reprezintă una din formele cele mai populare, cele mai concrete şi mai accesibile de agitaţie politică, unul din genurile cu un profund conţinut tematic şi în acelaşi timp cele mai populare ale artei plastice.

« Dacă pictura este propagandă, atunci afişul este agitaţie » — spunea M. I. Kalinin, în anul 1942. Acest adevăr ce a călăuzit şi călăuzeşte întreaga creaţie a afişiştilor sovietici este confirmat şi de propria noastră experienţă.

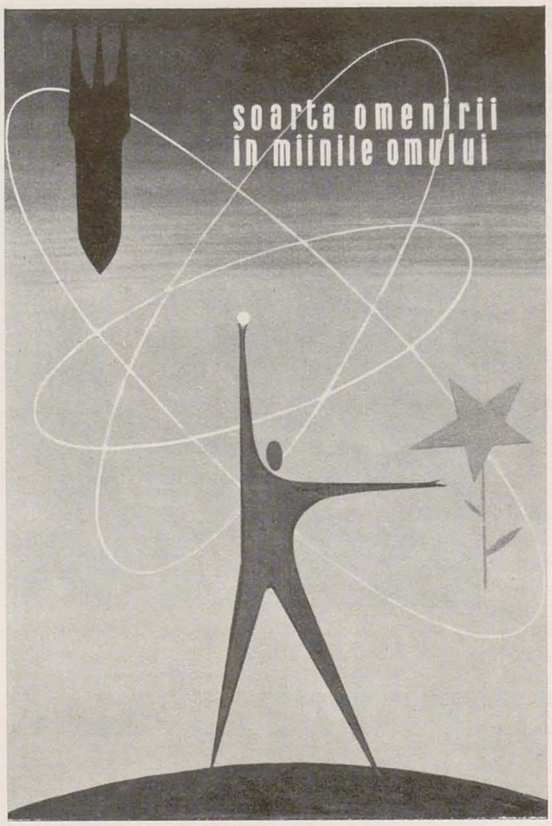
Afişul politic de tip nou şi-a dovedit pe deplin eficienţa în procesul transformărilor revoluţionare din ţara noastră. Mai sînt încă vii în amintirea noastră afişele: « Înainte pentru reconstrucţia ţării » de I. Cova, « Totul pentru front, totul pentru victorie » de Corina şi Gustav Gusti, « 23 August » de Jules Perahim, « Trăiască 1 Mai 1949 » de Nicolae Popescu.

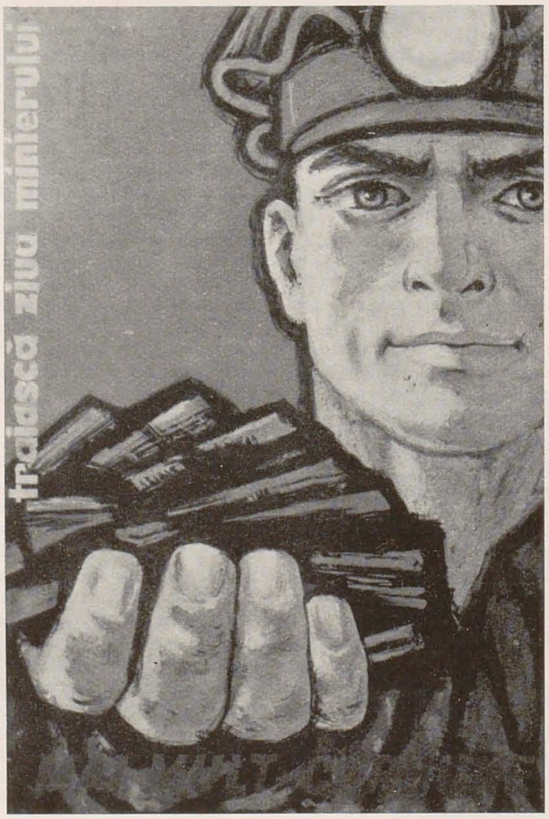
Justa orientare ideologică şi înflăcărarea patriotică, claritatea şi combativitatea ideii, actualitatea şi operativitatea în tratarea evenimentelor, — acestea sînt cîteva trăsături caracteristice ale afişului politic din ţara noastră, aşa cum s-au conturat ele în decursul anilor. Asemenea trăsături au imprimat marea forţă de convingere şi eficacitate agitatorică a acelor afişe care s-au păstrat în memoria publicului larg.

Vasta operă de construcţie socialistă iniţiată de partid a relevat marea complexitate a sarcinilor pe care poporul era chemat să le traducă în viaţă. Pe măsura înaintării noastre pe drumul construcţiei socialismului, afişului politic i s-au pus în faţă sarcini noi, de mare răspundere. Sporirea producţiei industriale şi agricole, creşterea productivităţii muncii şi reducerea preţului de cost, formarea moralei noi, socialiste, răspîndirea culturii la oraşe şi sate, mobilizarea tuturor forţelor pentru apărarea păcii, sînt numai cîteva din infinitatea problemelor ce-şi cereau tratarea în afiş, astfel încît să acţioneze direct, combativ asupra raţiunii şi sentimentelor celor mai diferite categorii de oameni ai muncii. Şi afişiştii din ţara noastră au răspuns cu cinste încrederii ce le-a fost acordată, creînd afişe ca: « Pentru belşug », « Vom da patriei mai mult oţel », « La 5 martie votaţi F.D.P. pentru pace şi socialism » de Lipa Alămaru, « Tineretul, schimbul de mîine », « Îţi mulţumim, partid, iubit părinte » aparţinînd lui Iosif Cova, « Cinste tinerilor mineri fruntaşi care luptă pentru depăşirea planului cincinal » al colectivului Dralco, « Mai mult cărbune » de Vincenţiu Grigorescu, «Trăiască P.M.R.» (La al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn) de Iosif Molnar, « Patriei 7,5 milioane tone oţel anual » de Pavlin Nazarie, « 40 de ani de la înfiinţarea P.C.R. » de C. Plăcintă, « Drumul lui Octombrie este drumul nostru » de Ilie Schön şi Gheorghe Costiurin, şi multe altele.

Construcţia socialistă reclamă paralel cu crearea unui potenţial economic avansat şi lichidarea rămăşiţelor mentalităţii burgheze din conştiinţa oamenilor. La realizarea acestei sarcini artişti inspiraţi ca Rik Auerbach, Val Munteanu, A. Poch, Cik Damadian, E. Arno ş.a. au dat o contribuţie însemnată, creînd afişe care atacau cu virulenţă deprinderile vechi din caracterul unor oameni. Afişe ca: « Vorba lungă, sărăcia omului », « Nu mă critici — nu te critic », « Vinovat » ş.a. sînt creaţii reuşite în genul afişelor ce combat moravurile incompatibile conştiinţei noi, socialiste.

Rezultatele meritorii obţinute în domeniul afişului politic dovedesc existenţa unui potenţial de creaţie capabil — sub îndrumarea ideologică a partidului — să realizeze noi şi valoroase lucrări care să reflecte măreţia zilelor noastre. Este necesar, însă, să se înlăture unele scăderi ce se fac simţite în creaţia unor artişti. După părerea mea aceste scăderi sînt provocate de cele mai multe ori de faptul că în discutarea unor probleme teoretice ale creaţiei afişului, unii artişti şi critici nu pornesc de la analizarea profundă a practicii artistice în genul afişului, şi, în primul rînd, de la analiza experienţei şi drumului parcurs de afişul romînesc de tip nou. Practica a dovedit, de pildă, că un afiş închinat aniversării zilei de 23 August şi realizat cu mijloace care, la un moment dat, se consacraseră (reprezentarea unui muncitor, a unui ţăran şi a altor categorii sociale pe un fond convenţional) nu era suficient de expresiv pentru sensul şi semnificaţia evenimentului. Sînt însă unii participanţi la polemica în jurul afişului care par a dori să perpetueze asemenea scheme inexpresive, ilustrative, care diluează şi aplatizează conţinutul de idei al unui afiş, numai pentru că asemenea imagini sînt rezolvate în « stil figural ». Dar oare cîte afişe bune, îndrăgite de mase, cu adevărat expresive nu s-au creat şi fără reprezentarea figurală a conţinutului de idei? Concludente în această privinţă sînt afişele « A 15-a aniversare a Eliberării Romîniei de sub jugul fascist » de Iosif Molnar, « Planul cincinal », « Trăiască 23 August » (1961) de I. Cova, « 40 de ani de luptă şi victorii » de Nicolae Popescu, afişul lui Jules Perahim — «Votaţi Frontul Democraţiei Populare » şi afişul « 40 de ani de la înfiinţarea Partidului Comunist din Romînia » de Constantin Plăcintă. În aceeaşi măsură s-au creat afişe puternic expresive, prin utilizarea, conform cerinţelor specifice genului, a elementului figural. În afişul « R.P.R. ţară a constructorilor paşnice », realizat de I. Cova, întregul popor constructor, măreţia muncii sale nobile închinate păcii sînt plastic redate prin imaginea plină de vigoare a unei femei muncitoare pe un şantier.





IOSIF MOLNAR, Soarta omenirii în miinile omului

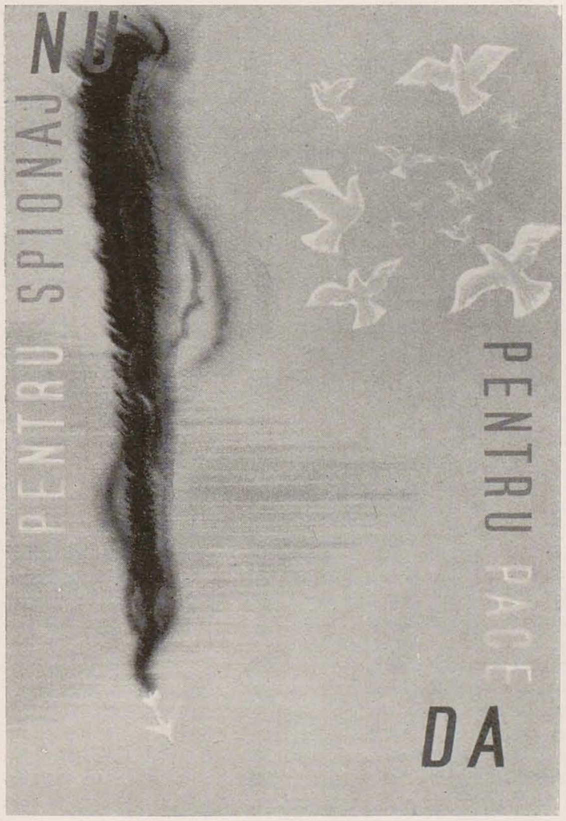
IOSIF COVA, Stăpîni pe soarţa lor

VINCENŢIU GRIGORESCU, Trăiască ziua minerului

LIPA ALĂMARU, Pentru belşug

VAL MUNTEANU, Colonialism — haine vechi . . .

PETRE GRANT, NU — pentru spionaj, DA — pentru pace



Aceste exemple, alături de altele care ar putea fi citate, demonstrează că disputa pe tema « afiş figural sau afiş nefigural » s-a ivit din neaprofundarea adevăratelor probleme de creaţie ale afişului şi, de ce să n-o spunem, din tendinţa unor artişti rutinaţi, puţini la număr, care ar voi consacrarea unui anume « stil » pentru a-şi desfăşura creaţia pe calea minimului efort creator. Dar în acest fel afişistul nu răspunde sarcinii de a promova în creaţie un spirit inovator, o concepţie artistică mereu împrospătată, pusă de acord cu semnificaţiile mereu înnoite pe care le capătă evenimentele actualităţii noastre socialiste, marile sărbători ale poporului muncitor — 1 Mai, 7 Noiembrie, 23 August etc. Efectul imediat al comodităţii şi rutinei pe care o promovează asemenea artişti apare flagrant. Unele evenimente politice, în cinstea cărora întregul popor îşi sporeşte efortul constructiv, sînt marcate afişistic doar prin retipărirea unor afişe mai vechi, deoarece altele noi nu s-au creat.

Trebuie să relev ca o situaţie reală, faptul că în tematica generală a afişului politic există multe « pete albe », provocate uneori de o nejustificată limitare a sferei de inspiraţie a artiştilor afişişti, de o insuficientă aprofundare politică şi ideologică a problemelor contemporane, iar alteori de concepţia greşită că afişele trebuiesc create fie în urma unei comenzi, fie pentru un concurs sau o expoziţie. De fapt cred că este greşită concepţia după care afişul politic poate fi raportat doar la evenimente politice cu caracter general. Nimeni şi nimic nu împiedică pe oricare dintre afişişti să realizeze lucrări pregnante, profund agitatorice, legate de bogăţia faptelor pe care ni le oferă chiar viaţa de zi de zi a realităţii noastre socialiste. Sînt convins că asemenea afişe, ancorate puternic în actualitate, realizate cu operativitate — şi afişul are prilejul de a putea fi operativ — vor fi salutate de edituri şi de marele public.

Este aici locul să relev şi un alt aspect al problemei: creatorii de afişe nu au găsit întotdeauna în activitatea lor elementul stimulator necesar. Nu puţine au fost expoziţiile în care au fost prezentate afişe valoroase ca: « Mai mult oţel pentru socialism » de Petre Grant şi Ion Drugă, « Călăuzitorul » de Vincenţiu Grigorescu, « Fabricat în R.P.R. », de Lipa Alămaru, dar care nu au suscitat, în măsura cuvenită, atenţia editurilor, ele rămînînd doar simple piese de expoziţie. Locul afişului este însă, în primul rînd, în fabrică, în gospodăria colectivă, în mijlocul maselor de oameni ai muncii.

De aceea, el trebuie să fie tipărit în mii şi zeci de mii de exemplare, difuzat şi aşezat peste tot unde clocoteşte viaţa, munca constructivă a întregului nostru popor. În legătură cu sistemul de afişaj consider că a sosit timpul să se studieze şi să se găsească soluţii pentru noi sisteme de afişaj. Construcţiile ce se înalţă în toate oraşele patriei, în special pe arterele de mare circulaţie, fac să dispară locurile rezervate — prin tradiţie — afişajului. Or, dispariţia gardurilor şi a panourilor poate fi înlocuită cu alte forme de expunere a afişelor, adaptate liniei arhitectonice a oraşelor sau chiar a străzilor respective, astfel încît şi afişele, cu bogăţia lor de culori, să contribuie la pitorescul şi frumuseţea oraşelor patriei.

În cele arătate aici am ridicat doar cîteva din nenumăratele probleme pe care le pune creaţia afişului politic în ţara noastră. Discutarea problemelor ce se impun a fi clarificate în domeniul creaţiei de afiş — atît cele teoretice, cît şi cele de ordin practic — trebuie să preocupe mai mult forurile artistice competente.

Viaţa intensă, de construcţie, din ţara noastră, transformările grandioase ce au loc sub ochii noştri, rod al politicii înţelepte a partidului, ne oferă un material inepuizabil de inspiraţie, care trebuie să-şi găsească reflectarea în toate sectoarele creaţiei artistice. Acestui imperativ trebuie să-i răspundă şi creatorii de afiş.

CIK DAMADIAN, Colonialismul ieri. . . azi . . . mîine!

V. A. FAVORSKI, Ilustrație pentru « Noapte de anul nou » de S. Spasski — *gravură în lemn* (1954)

VLADIMIR FAVORSKI

C. WACHTEL

Cărțile — nelipsiții noștri tovarăși de drum. Multe cărți minunate s-au scris în lumea întreagă și multe dintre ele ne-au rămas vii în amintire, uneori de-a lungul unei vieți întregi, pentru că artiști ilustratori talentați au știut să dea ființă eroilor pentru a doua oară și ne-au făcut să credem în imaginile desenate în filele cărții, așa cum credeam în slova ei.

Ce înseamnă, oare, să ilustrezi o carte? Mai întîi de toate trebuie să citești cartea. S-o citești fără grabă . . . apoi o pui de-o parte. Și te gîndești la ea . . . Și mai trebuie apoi, neapărat, să te îndrăgostești de ea. Să te îndrăgostești fierbinte, puternic, cu pasiune. Să crezi în ea, să gîndești ca ea, să fi pătruns de respirația, de aroma, de patosul, de lirismul sau romantismul ei.

Ca să ilustrezi « Cîntecul despre oastea lui Igor » trebuie să fi soldat. Să stai pe cîmpul de luptă și să auzi șuieratul săgeților polovțienilor și să dorești victoria, așa cum a dorit-o autorul necunoscut al poemului, soldatul-poet.

Ca să-l ilustrezi pe « Boris Godunov », trebuie să încerci toată drama lui Boris.

Ca să ilustrezi « Micile tragedii » de Pușkin, trebuie să reflectezi și să înțelegi tragedia lui Salieri.

Grafician și sculptor, monumentalist și scenograf, Vladimir Favorski ne este cunoscut și ca un mare maestru al ilustrației de carte, întemeietor al unei adevărate școli de gravură, pedagog sub a cărui îndrumare s-au format artiști ce fac cinste artei plastice sovietice contemporane: Deineka și Goncearov, Pimenov și Konstantinov, pedagog sub a cărui îndrumare s-au format și continuă să se formeze și astăzi generații întregi de graficieni.

Activitatea artistică a lui Vladimir Andreevici Favorski a împlinit o jumătate de veac, ani de muncă creatoare, plini de realizări. Încă de la început, creația sa, cu toate căutările considerate uneori formale din anii 1925—1930, a fost pătrunsă de un puternic spirit realist, fapt demonstrat chiar de primele sale lucrări în domeniul ilustrației de carte, și anume seria de letrine pentru « Opiniile abatelui Cognard » create într-un scurt răstimp în anul 1918, între două marșuri pe frontul războiului civil.

Ceea ce a urmat în creația sa, ilustrațiile pline de subtilă poezie pentru « Cartea lui Ruth » (1925), cele pentru nuvelele lui Prosper Merimée — « Sufletele purgatoriului », « Vaza etruscă » sau «Cronica din timpul lui Carol al IX-lea» (1927), — gravurile pentru « Anii revoluției » (1928) — lucrări pătrunse de un intens dramatism și patos revoluționar, ilustrațiile pentru « Noaptea de anul nou » de Spasski (1938) — a căror influență în ceea ce privește paginația și tratarea suprafețelor poate fi regăsită mai tîrziu în unele din lucrările lui A. Goncearov, micile gravuri de o remarcabilă finețe și căldură pentru baladele poetului scoțian Robert Burns — nu au făcut decît să continue să releve poziția sa consecvent realistă față de caracterele omenești și față de autenticitatea istorică a epocii și locului acțiunii. Ilustrațiile create de Favorski, luate în totalitatea lor, demonstrează o fidelitate extremă față de textul literar, față de ideile scriitorului. Dar, în același timp, înfățișînd în ilustrațiile sale conflicte dintre caracterele omenești, desfășurate într-o ambianță socială și istorică concretă, relevînd conținutul textului literar, Favorski dă operei o apreciere contemporană, personală.

Activitatea sa de gravor-ilustrator este fără îndoială încununată de două lucrări de mari proporții, în care se împletesc în mod organic toate particularitățile ce caracterizează atît de pregnant opera lui Favorski. Este vorba de ilustrațiile pentru « Cîntec despre oastea lui Igor » și « Boris Godunov » de Pușkin.

Monument neprețuit al literaturii vechi ruse, « Cîntecul despre oastea lui Igor » a fost scris în anul 1187 în urma campaniei fără succes a cneazului Igor Sviatoslavici împotriva polovțienilor. « Cîntec despre oastea lui Igor » este, după cum spune Marx, « un apel la unire adresat cnejilor ruși în ajunul năvălirii mongole ». Caracteristică pentru « Cîntecul despre oastea lui Igor » este bogăția de metafore, comparațiile, legătura strînsă dintre natură și om. Astfel, degetele lui Boian poetul, (unul dintre eroii epopeii), pe care le mișcă pe strune cîntînd în cinstea cnejilor sînt comparate « cu zece șoimi sloboziți de vînători asupra unui stol de lebede ».

Reușind să păstreze unitatea dintre legenda poetică și documentul istoric al eposului, reușind să păstreze caracterul de pamflet publicistic emoționant, Favorski a redat în același timp ilustrațiilor sale caracterul epopeii populare, plină de farmecul cîntecului.

Tema este rezolvată pe două planuri: eroic și profund liric. Tablourile bătăliilor alternează cu scene de un adînc lirism: « Lupta cu polovțienii », « Plînsul Iaroslavnei », « Boian », mărturisind înțelegerea exactă de către Favorski a intențiilor autorului « Cîntecului » care « a montat » mărețele evenimente istorice cu scenele lirice.

În cunoscuta dramă istorică a lui Pușkin, « Boris Godunov », marele poet a reconstituit, sau după propria-i expresie « a făcut să reînvie una dintre cele mai dramatice epoci ale istoriei ». « Boris Godunov » este prima tragedie social-istorică în istoria literaturii mondiale, în care luptă, se frămîntă, acționează întreg poporul. Ilustrațiile pentru « Boris Godunov » sînt de asemenea un moment caracteristic în creația artistului din ultimii ani. Spre deosebire de « Cîntec despre oastea lui Igor », tratat ca o legendă, ilustrațiile pentru « Boris Godunov » sînt pătrunse de un puternic dramatism, subliniat nu numai de situații, ci și de cele mai subtile nuanțe ale tratării psihologice a eroilor, de structura compozițională a ilustrațiilor, precum și de tonalitatea generală în care sînt rezolvate.

Atît în « Cîntec despre oastea lui Igor », cît și în « Boris Godunov », apare mai clară ca oriunde acea trăsătură ce caracterizează de fapt ilustrația de carte a lui Favorski: monumentalismul imaginii. În spațiul

atît de restrîns al unei plăci de gravură, artistul a reuşit să compună imaginea în aşa fel, încît ea este receptată de către privitor ca un spaţiu larg în care se desfăşoară acţiunea. Favorski compune imaginea în mai multe planuri, reuşind, datorită imensei varietăţi de intensitate a liniei, a haşurilor şi a petei, să redea lucrării o adîncime de spaţiu plină de transparenţă, în care se desfăşoară dinamic acţiunea.

Interpretînd « Cîntec despre oastea lui Igor » ca pe o legendă, folosind în compoziţii elemente simbolice, corespondenţi ai nenumăratelor metafore şi hiperbole ale textului, păstrînd cu severitate caracterul stilistic al epocii respective, Favorski, în unele dintre ilustraţii, (ca în « Boian », de exemplu), îşi diferenţiază eroii din punct de vedere al tratării

V. A. FAVORSKI, Anii revoluţiei — gravură în lemn (1928)

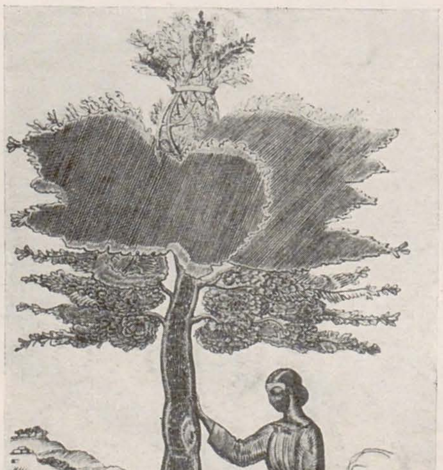
V. A. FAVORSKI, Anii revoluţiei — gravură în lemn (1928)

psihologice, creînd o mică galerie de portrete, de tipuri diferite, pregnante, unite totuşi prin atmosfera de puternică emoţie pe care o degajă momentul ilustrat. Şi pentru că ne-am oprit la « Boian », nu putem să nu amintim imensul diapazon în ceea ce priveşte redarea facturii elementelor componente ale ilustraţiilor. Remarcabil în creaţia lui Favorski este de asemenea modul în care artistul a transformat xilogravura dintr-o tehnică oarecum rigidă şi conservatoare într-una cu posibilităţi nenumărate de rezolvare subtilă şi nuanţată a celor mai dificile probleme de măiestrie artistică, dăruind lemnului însuşiri coloristice nebănuite.

Nu de mult, Vladimir Favorski a împlinit 75 de ani. Această aniversare coincide aproape cu desăvîrşirea unui nou ciclu de gravuri, ilustraţii pentru « Micile tragedii » de Puşkin. Dacă în « Boris Godunov » pe Puşkin îl preocupau, înainte de toate, marile evenimente istorice, « soarta poporului », în « Micile tragedii » poetul a făcut o analiză profundă

V. A. FAVORSKI, Ilustraţie pentru « Cîntec despre oastea lui Igor » — *gravură în lemn* (1954)

V. A. FAVORSKI, Ilustraţie pentru « Birobigian » de L. Pasînkov — *gravură în lemn* (1934)

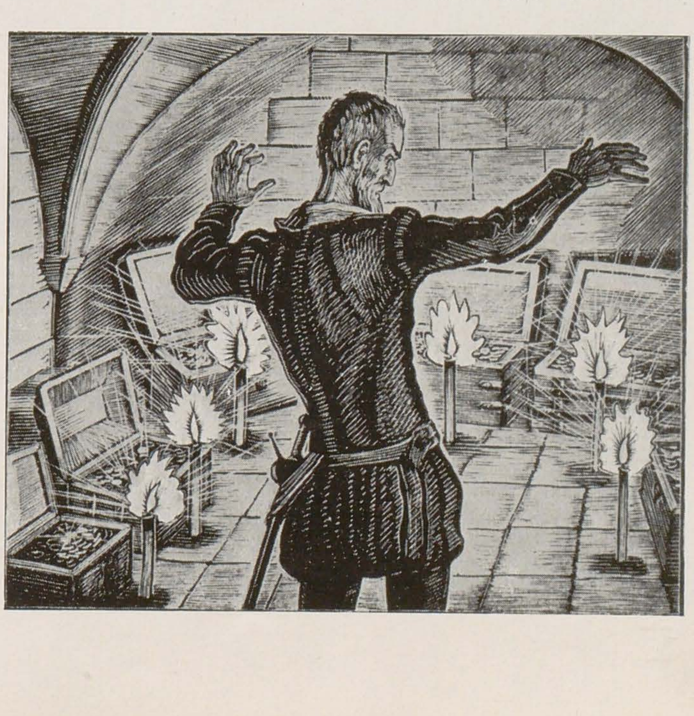


V. A. FAVORSKI, Frontispiciu pentru « Cartea lui Ruth » — gravură în lemn (1925)

V. A. FAVORSKI, Ilustraţie pentru nuvela lui Prosper Merimée, «Sufletele purgatoriului»–gravură în lemn (1927)

V. A. FAVORSKI, Copertă interioară pentru « Noapte de anul nou » de S. Spasski — *gravură în lemn* (1932)

V. A. FAVORSKI, Ilustrație pentru « Micile tragedii » de A. S. Pușkin — *gravură în lemn*



a omului cuprins de pasiuni copleșitoare, dar egoiste și de aceea distrugătoare. Drept exponenți ai acestor pasiuni, Pușkin a creat tipuri respingătoare de oameni, dotați totuși cu o mare inteligență și voință: Cavalerul avar, Oaspetele de piatră, Salieri. Ciclul grafic este armonios legat printr-o unitate de concepție și de stil. Gravurile trăiesc în carte în mod organic, constituind împreună cu versurile un tot armonios.

De altfel, această strînsă împletire a ilustrației cu cartea ca atare definește întreaga creație grafică a lui Vladimir Favorski, încă de la începuturile sale. Favorski a arătat că în afară de ilustrație, toate elementele componistice ale cărții strîns împletite între ele — ornamentația cărții, compoziția paginilor, ritmul ilustrațiilor, caracterul tiparului — pot și trebuie să contribuie la dezvăluirea mai adîncă a conținutului cărții, a stilului ei. « Cartea — spune V. A. Favorski — este ca o clădire: în forma sa exterioară trebuie să fie exprimată esența sa. »

Referitor la această problemă, într-unul din articolele sale publicate în revista de artă « Tvorcestvo » pe marginea discuției organizată în legătură cu sarcinile artistului ilustrator, Vladimir Favorski spune: « Trebuie oare artistul care ilustrează o operă literară să-și îngrădească sarcina sa, redînd numai subiectul? Sarcina sa este mult mai largă și mai profundă. El trebuie să redea stilul cărții, și aceasta se poate obține numai prin îmbinarea armonioasă a tuturor elementelor: caracterul literelor, vignete, ilustrații, copertă . . . Consider că a împodobi o carte, a dezvălui cu mijloacele artei plastice conținutul cărții nu înseamnă numai să răspunzi subiectului, ci și stilului operei literare. Să înțelegi stilul scriitorului înseamnă să vezi opera literară, indiferent de epoca la care se raportează, într-un fel nou, cu ochii contemporanului ».

FRIEDRICH OVERBEK, « Italia și Germania » — *ulei pe pînză*

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA EXPOZIȚIEI GALERIEI DIN DRESDA

EUGEN SCHILERU

În Dresda cea bogată în muzee, castelul Pillnitz adăpostește o prețioasă galerie de pictură modernă și contemporană, alcătuită din lucrările unor artiști care — în cea mai mare parte germani, dar și austriaci, elvețieni, norvegieni, francezi, belgieni, italieni, ruși, etc. — s-au manifestat după 1800. O parte din tablourile acestei galerii, « galerie a noilor maeștri dintre 1800 și 1960 », a figurat și în expoziția deschisă la București, în toamna anului în curs, expoziție care a constituit o altă mărturie a schimburilor mereu mai active dintre primul stat german al muncitorilor și țăranilor — Republica Democrată Germană — și țara noastră.

Se poate afirma că în general s-au ales lucrări reprezentative pentru concepția, viziunea și limbajul artistic al autorilor lor. Dar din bogatul patrimoniu artistic al galeriei ne-ar mai fi plăcut să întîlnim tablouri de Carl Gustav Carus, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler, Max Beckmann, Gustave Courbet, Auguste Renoir, Paul

Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, James Ensor, Lyonel Feininger. Şi, de asemeni, considerăm că, pentru conturarea mai pregnantă a unor curente din pictura germană a ultimilor 160 de ani, ar fi fost bine să se trimită mai multe lucrări de Caspar David Friedrich, Johann Christian Claussen Dahl, Ferdinand von Rayski, Adolph von Menzel, Wilhelm Trübner, Lovis Corinth, Otto Dix, Otto Nagel, Carl Hofer. Dar formulînd aceste dorinţe nu putem să nu recunoaştem că expoziţia s-a bucurat de un mare aflux de public şi că ea a constituit, pentru oamenii noştri de artă, un prilej de reflecţii fertile.

Istoria picturii care s-a creat în Europa în ultimii 160 de ani a fost judecată de pe diferite poziţii. Se poate spune că la noi ea a fost judecată, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în general de pe poziţiile postimpresionismului. După 23 August 1944, asimilarea principiilor esteticii marxist-leniniste şi ale metodei realismului socialist a îngăduit oamenilor noştri de artă să poată proceda şi la un examen critic al postimpresionismului însuşi. La rîndul ei, eliberarea de prejudecăţile favorabile acestui curent a dus la o judecată mai echitabilă asupra lungii perioade de creaţie artistică menţionate.

Este adevărat că impresionismul şi postimpresionismul au încetăţenit o altă înţelegere a problemelor culorii, că au schimbat paleta pictorilor, împrospătînd-o, luminînd-o. Importanţa acordată culorii-lumină, înţelegerea culorii ca o funcţie variabilă a contextului cromatic, exploatarea complementarelor, a contrastului simultan, a amestecului optic de tonuri pure, orchestrarea unui ton prin tonurile care ies din el însuşi, modularea suprafeţei pictate prin acorduri sau contraste de tonuri calde şi reci capabile să işte — deşi s-a renunţat la precizarea contururilor şi la clar-obscur — formele, sezisarea faptului că o localitate de culoare naşte totodată şi o senzaţie de spaţiu şi, ca atare, folosirea expertă a sinesteziilor, adică a senzaţiilor asociate, complexe, etc., etc., au constituit, fără îndoială, *sub raportul tehnicii picturale*, inovaţii preţioase. Dar nu e mai puţin adevărat că impresionismul şi postimpresionismul s-au structurat pe fundamentul esteticii vizualităţii pure, care nu e, la rîndul ei, decît o altă formulare a concepţiei artei pentru artă. Pe de altă parte, curentele amintite s-au transformat rapid în dogme, ceea ce a făcut ca partizanii lor să nu mai înţeleagă că în istoria picturii au existat şi alte drumuri valabile. Modalitatea picturală este doar una din modalităţile valabile de exprimare pe tărîmul artelor plastice. Fără a desconsidera importanţa culorii, nu se poate să nu atragem atenţia asupra faptului că absolutizarea acestui element, prin ruperea lui de celelalte elemente ale formei şi prin ruperea acesteia din urmă de conţinut, este un fenomen primejdios pentru dezvoltarea unei picturi de mare forţă sugestivă. Felul impresioniştilor, sau al postimpresioniştilor de a înţelege relaţiile dintre culoare şi celelalte elemente ale formei este doar unul dintre multiplele — dar nu şi infinitele — feluri posibile. Cu alte cuvinte, sistemul cromatic impresionist sau postimpresionist nefiind singurele existente şi singurele valabile, respingerea unei picturi pentru faptul că nu se încadrează în ele şi etichetarea acestei picturi drept academistă, numai pentru faptul că a fost executată într-o gamă cromatică mai închisă, ne apare ca o judecată cu totul arbitrară. Culoarea cîştigă în eficienţă expresivă pe măsură ce, în loc de a fi absolutizată, îşi recapătă, printre elementele formei, locul de primul între egali. În realitate, culoarea este doar unul dintre elementele constitutive ale unei atmosfere capabile să sugereze stări afective şi să solicite puterea noastră de reflecţie, doar unul dintre elementele tropilor sau figurilor de stil — printre care şi al metaforei plastice — cu care lucrează pictorii. Apoi ni se pare că aceste chei şi game tonale în care compun impresioniştii şi postimpresioniştii nu convin exprimării oricărei atmosfere, oricărui fel de timbru afectiv, liric, etc.. Sîntem de aceea convinşi că tehnica în clar-obscur nu şi-a epuizat toate posibilităţile (şi de asemeni nici pictura întemeiată pe valoraţie şi nu pe acorduri sau contraste de tonuri calde şi reci). Pînă şi un artist formalist ca André Masson era obligat să recunoască dispariţia din pictură — o dată cu gamele valorice

CASPAR DAVID FRIEDRICH, Rezervaţie în apropierea Dresdei — *ulei pe pînză*

EUGÈNE LAERMANS, Brazdă — *ulei pe pînză*

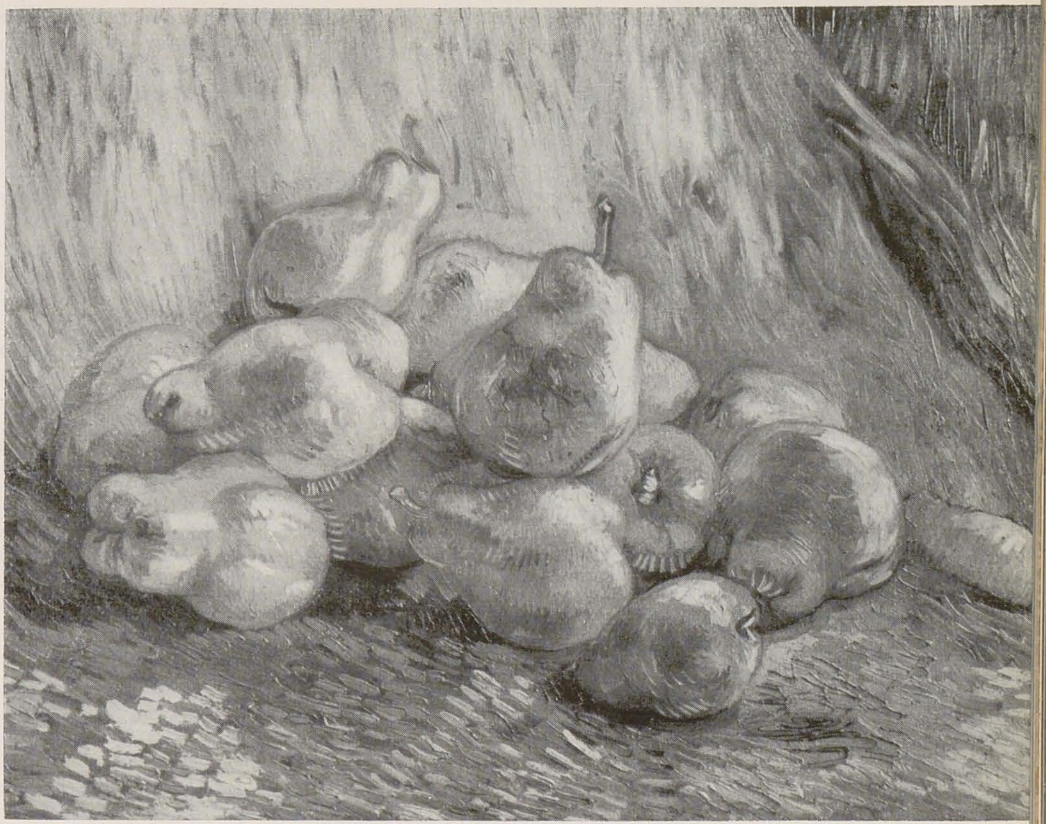
de clar-obscur — a unor părţi considerabile din registrul sentimentelor omeneşti. Desigur, nu e vorba să ne reîntoarcem la un clar-obscur identic cu cel din trecut, dar tehnica menţionată e capabilă de renovare şi ca atare şi de elocvenţa adecvată necesităţilor noastre spirituale. La fel, nu numai că se poate, dar şi trebuie să se imagineze relaţii mai noi, mai organice şi mai sugestive între culoare şi desen (dar aceasta, bineînţeles nu ca un exerciţiu de limbaj în sine, ci plecînd de la necesităţile de exprimare a conţinutului). Şi iarăşi, detalierea nu înseamnă întotdeauna academism sau naturalism. Admitem — şi pe bună dreptate — cu uşurinţă detalierea întîlnită în operele primitivilor sau ale unora dintre maeştrii picturii din veacurile XVI—XVII, dar categorisim drept academistă sau naturalistă pe cea întîlnită în tablourile din veacul trecut sau din veacul nostru. Procedînd aşa, uneori avem dreptate, alteori nu. Fiindcă au mai existat şi mai există pictori care detaliază fără să devitalizeze imaginea. Totul depinde în fond de puterea cu care artistul simte concretul, de valoarea căilor sale de comunicare cu realul, de felul în care ştie să integreze amănuntul şi să-i confere o pluralitate de semnificaţii. Pictura germană s-a dezvoltat în condiţii istorice şi pe căi specifice. (Astfel romantismul şi impresionismul german au îmbrăcat, sub *aproape* toate raporturile, forme specifice). Ea se constitue astfel ca un exemplu, printre multe altele, ca o confirmare a existenţei şi a altor căi decît impresionismul şi postimpresionismul. Eliberaţi de dogmatismul acestor curente, noi putem judeca astăzi mai obiectiv şi mai nuanţat fenomene artistice — adică şcoli, curente şi personalităţi — ca cele pe care le-a prezentat expoziţia menţionată. Constitue aceasta o invitaţie de a prelua întocmai soluţiile întîlnite în expoziţie? Nicidecum. Dar nu e mai puţin adevărat că ea constitue o invitaţie la judecarea mai chibzuită, mai profundă şi mai nuanţată a unui trecut şi a unui prezent care nu se încadrează în curentele menţionate, în optica lor. Etichetăm prea repede ca academist, naturalist etc., tot ce se structurează în afara dispreţului pentru amănunt sau în afara gamelor cromatice introduse de impresionism şi postimpresionism. Cînd există o orientare justă, cînd conţinutul dictează printr-o prevalenţă nu mimată, ci profund simţită, făuritorul de imagini vizibile îşi dă seama că posibilităţile de exprimare sînt mai numeroase, că se pot crea limbaje mai adecvate şi că, aşa cum spuneau vechii hinduşi, sînt atîtea aurore care nu au răsărit încă.

Cum aceste însemnări nu sînt decît reflecţii pe marginea unei expoziţii şi nu un complet inventar critic al acesteia, nu ne vom referi decît la unele lucrări. Mişcarea romantică este reprezentată în special prin peisajul lui Caspar David Friedrich şi prin cel al prietenului său J. C. C. Dahl. Aşa cum spuneam, ea s-ar fi conturat mai precis dacă în expoziţie am fi întîlnit mai multe lucrări de ale pictorilor citaţi, precum şi altele de C. G. Carus — acest prieten al lui Goethe a fost o personalitate multilaterală — naturalist, psiholog, filozof, teoretician de artă — care ne-a lăsat pe lîngă observaţiile sale asupra inconştientului, publicate în « Psyche », un admirabil comentar asupra artei peisajului la Claude Lorrain — Moritz von Schwind şi alţii. Peisajele lui Friedrich, Carus şi Dahl se deosebesc — ca atmosferă, tonalitate afectivă şi tehnică picturală — de pînzele cu care ne-au obişnuit romanticii francezi. Vitalitatea sentimentală proectată în afară, dinamică, avîntată, uneori agresivă, din compoziţiile unui Delacroix nu

WILHELM LEIBL, Cap de ţărancă—*ulei pe lemn*

OTTO DIX, Femeie cu copil — *ulei pe pînză*

se întîlneşte în aceste peisaje care ne apar ca suporturi sau motive pentru concentrarea interioară, pentru o reverie meditativă, uşor tincturată de depresivitate. Atmosferă de « Märchen » (povestire) în care nu răsună nici un « fortissimum » şi în care efectele lirice sînt scoase din valoraţia, din degradeul cerurilor surprinse în amurg (Friedrich) sau pe o noapte cu lună plină (Dahl). Culoarea nu modelează aici formele — ca la Géricault sau Delacroix — diferenţele de nivel ale pastei sînt aproape insezisabile, valoraţia coexistă în unele pînze ale lui Friedrich cu împărţirea pînzei în zone bine delimitate, adică degradeul tonal se desfăşoară între limite bine deliniate, contururile formelor sînt destul de precis desenate şi cu toate aceste caracteristici de tehnică picturală, în care se mai resimte ecoul unei formaţii academice, subtextul liric se încheagă, floarea albastră a romantismului german răsare. La un romantic întîrziat ca Adrian Ludwig Richter, culoarea nu depăşeşte niciodată limitele ce i-au fost desemnate de contur şi totuşi — ca în « Alai de nuntă în primăvară » — fabulosul ne învăluie ca şi cînd am citi un « Märchen » sau o baladă romantică. De altfel şi la Joseph Anton Koch, profesorul lui Richter, întîlnim aceeaşi pasiune pentru detaliu, pentru conturarea precisă a formelor, pentru finisaj şi totodată acelaşi sentiment al cosmicului şi aceeaşi poezie. Peisaj enciclopedic, în care sînt integrate diverse forme de relief, de vegetaţie şi de faună şi care dă o impresie de viaţă bogată, inepuizabilă, tabloul lui Koch, ca şi acela al lui Richter, nu poate fi conceput în absenţa detalierii — îngăduită, de altfel, de folosirea unor perspective combinate: în zbor de pasăre şi frontală. Avem nevoie de toate aceste amănunte pentru ca, din moment ce am intrat în tablou şi ne plimbăm pe cărările lui, să nu ne plictisească monotonia, ci să ne încînte surprizele. Iată deci cazuri în care nici detalierea, nici finisajul, nici conturarea aproape grafică a formelor nu reduce sarcina poetică a imaginii. (De o construcţie a formelor prin culoare va da dovadă Carl Spitzweg, bine reprezentat în expoziţie. În tablourile sale de gen, în care romantismul face adesea loc unei ironii bonome la adresa micului burghez german, se simte, sub raportul culorii şi al relaţiei dintre ea şi forme, influenţa lui Delacroix). Dar expoziţia primită din Dresda a invitat pe oamenii noştri de artă şi la alte reflecţii, a adus şi alte revelaţii. Printre ele şi pe ace-a a înaltei ţinute artistice a realismului german din secolul XIX. Un Adolph von Menzel nu e mare doar prin amploarea investigaţiei sale istorice şi sociale, prin veridicitatea situaţiilor şi tipurilor imaginate sau redate după natură, prin memoria formelor şi prin arta cu care stăpîneşte desenul anatomic, racursiurile etc.. Menzel e în acelaşi timp mare prin felul în care modelează, prin valori, formele. S-a spus uneori despre el că şi-a ratat vocaţia de impresionist. Dar pentru oricine examinează de aproape o pînză ca « Piazza d'Erbe, tîrgul din Verona », e clar că Menzel nu avea de ce să-i invidieze pe impresionişti. Există, în clădirile din fundul pieţii reprezentate, materialitate şi poezie, consistenţă şi joc al unei lumini inefabile, calităţi rar întîlnite laolaltă, pe care Corot sau Pissarro ar fi ştiut să le aprecieze. Le fel se revelează celor care nu-i cunoşteau decît din reproduceri tehnica picturală de mare subtilitate a unor realişti ca Wilhelm Leibl şi Wilhelm Trübner. « Portretul unei tinere ţărănci » e din 1879, cînd Leibl se afla la Berbling şi părăsise de mult maniera lui Courbet, întorcîndu-şi privirile spre



VINCENT VAN GOGH, Natură moartă — *ulei*

WILHELM LACHNIT, Moartea la Dresda—*ulei pe pînză*

BERT HELLER, Helene Weigel—*ulei pe carton*

maeştrii germani din secolul XVI. Dar pasta subţire pe care o foloseşte e atît de modulată, iscă atît de sensibil formele, respiră atîta firesc şi atîta puritate, încît constitue, prin ea însăşi, proba fără tăgadă a unui pictor în deplinul înţeles al cuvîntului. La rîndul său, Trübner

expoziţii

MAX LINGNER, Barca — *ulei pe pînză*

impresionează prin subtila construcţie a planurilor feţii din culoare, prin discretele armonii tonale, prin felul precis şi pur în care înscrie o figură în spaţiu şi o detaşează de fundal. (Şi fiindcă vorbim de portrete, am fi preferat să găsim în expoziţie, de Ferdinand von Rayski, în locul compoziţiei « Grenadieri în zăpadă », sentimentală şi literaturizantă, sezisantul « Portret al valetului de cameră al contelui Zech-Burkersroda »).

Dar elogiind aşa cum se cuvine valoarea protagoniştilor realismului german din veacul al XIX-lea nu înseamnă că înţelegem să extindem elogiul asupra tuturor pretinşilor realişti din pictura germană a secolului trecut. Recunoaştem probitatea profesională, ştiinţa de a compune şi desena corect a unor pictori de gen din generaţii şi de formaţii diferite ca Chr. Ludwig Bökelmann, Franz von Defregger, Ferdinand Dorsch, Haider, Gotthardt Kuehl, Hugo Ochmichen, Julius Scholtz, Benjamin Vautier etc. Dar nici faptul că unii dintre ei îşi aleg teme din viaţa oamenilor muncii, nici evidentele virtuţi profesionale, la care unii adaugă ingredientele unui impresionism tîrziu şi clorotic, nu salvează imaginile lor. Asemenea imagini constituie înregistrări de suprafaţă ale realului, neutre, convenţionale, plicticoase. Pictură anecdotică, etnografică, sentimentală, ea nu face decît să prezinte, nu interpretează, nu se pronunţă asupra vieţii. În asemenea imagini nu există subtext poetic sau dramatic; din ele nu se desprind semnificaţii psihologice, morale sau sociale; ca atare nu ne învaţă nimic — fiind simple tautologii plastice — şi nu ne emoţionează. Cît priveşte culoarea, ea nu crează atmosferă, nu evocă pregnant nici măcar materialitatea diferitelor obiecte, nu se ridică la expresivitate. Nu e vorba de gamă — la unele mai închisă, la altele de pictură în aer liber — ci de inexpresivitatea tuturor acestor palete.

Aşa cum am mai arătat, impresionismul german are caractere care-l diferenţiază de cel francez. Un Max Liebermann introducînd lumina nu dizolvă formele, dar mai cu seamă nu face din ea unicul erou al picturii sale. Cu alte cuvinte, omul nu mai devine suport şi pretext pentru jocul culorilor lumină. Fără a fi un colorist egal cu impresioniştii francezi, Liebermann caută într-o direcţie pe care aceştia au lăsat-o necercetată: se străduieşte să mobilizeze resursele culorii lumină în slujba exprimării lumii lăuntrice a modelului. Într-o lucrare ca « Autoportretul » care figurează în expoziţie, culoarea sobră, discretă şi nuanţată, traduce valorile morale ale personajului, le face — împreună cu construcţia şi desenul figurii — sensibile, vizibile. De Lovis Corinth, de care am admirat o natură moartă cu flori, ne-ar fi plăcut să găsim în expoziţie, în locul grupului de nuduri femenine, unul dintre peisajele sale, pînze construite mai strîns, în care culoarea e mai francă şi mai viguroasă, iar pensulaţia mai plină de nerv. Ca şi Liebermann şi Corinth, în manualele şi tratatele de istoria artei, Max Slevogt figurează la capitolul « impresionismul german ». Dar fragmentează tuşa chiar într-o măsură şi mai mică decît Liebermann, nu recurge întotdeauna la amestecul optic — redă lumina nu prin complementare, ci prin localităţi de alb etc. E un colorist rafinat şi nu pierde, din cauza culorii, nici precizarea profilului moral al personajelor şi nici consistenţa formelor. (Vădit înrîurită de impresionism este şi pînza « Coloseul din Roma » a multilateralului — sculptor, pictor, desenator, gravor, teoretician de artă — Max Klinger. Artistul care a făcut, prin exemplul său, începutul graficii de cicluri pe teme sociale în arta germană de la finele veacului trecut şi începutul veacului nostru se dovedeşte, în peisajul menţionat, pictor de o mare sensibilitate, capabil să înregistreze şi să redea nuanţele aproape imperceptibile cu care lumina solară, înaintînd pe străvechile ziduri, le vopseşte. O tendinţă spre impresionism se vede şi la unul dintre marii pictori animalieri ai Germaniei veacului trecut — Victor Weishaupt).

Neoimpresionismul german aşa cum apare reprezentat în expoziţie, printr-o lucrare de Paul Baum şi o alta de Heinrich Vogeler, ni s-a părut dulceag şi fără o reală forţă cromatică. Vogeler — care a luptat cu fermitate revoluţionară pentru cauza proletariatului — era în pictură pentru un decorativ plin de alegorii, factice, vădit influenţat de sezessionism. Ca tehnică picturală folosea un fel de tehnică neoimpresionistă în tuşe mai mari şi care nu ţinea seama cu consecvenţă de legea complementarelor. Neobţinînd lumina prin complementare, ci prin introducerea directă a unor numeroase pete de alb şi abuzînd de violeturi, folosind alegoria şi marcînd aproape grafic formele, Vogeler nu a putut evita, pentru picturile sale, impresia de convenţional.

Expoziţia ne oferă şi prilejul de a reflecta şi asupra unui curent extrem de dezbătut astăzi — expresionismul. Un Carl Hofer este considerat ca un partizan — începînd din 1919, cînd arta lui părăseşte ţinuta clasicizantă — al expresionismului. Figurile sale ermetice şi enigmatice ca şi staţiunile şi mişcările personajelor, formele simplificate, cromatica reţinută, totul contribuie la crearea acelei atmosfere stranii, atît de specifică tablourilor sale. La un Karl Schmidt-Rottluff, reprezentat în expoziţie printr-un peisaj cu copaci, expresionismul se exprimă mai mult prin contrastele cromatice deosebit de puternice şi prin simplificarea liniei. Tabloul expus denotă şi un deosebit simţ al decorativului. Un Otto Dix trece drept reprezentant al mişcării « Noul obiectivism ». Noi resimţim însă în tabloul expus — « Mamă şi copil » — influenţe expresioniste. Otto Dix — care a fost influenţat şi de maeştrii germani din jurul lui 1500 — obţine întotdeauna efecte sezisante prin figurile sale dramatice, marcate de mizerie sau de pasiune, prin atmosfera de mare tensiune, prin grija pentru detaliu. Spre deosebire de un Carl Hofer, s-a orientat cu consecvenţă spre o tematică de puternic mesaj social, dezvăluind racilele societăţii capitaliste — exploatare, şomaj, prostituţie, militarism, fascism, etc. — şi manifestînd astfel o remarcabilă atitudine critică. În faţa lucrărilor lui simţi că orînduirea care generează toate aceste grozăvii trebuie să dispară. Dar eroii reprezentaţi, chiar cînd sînt pozitivi, ne apar doar ca victime resemnate care nu au devenit încă pe deplin conştiente de puterea lor şi de posibilitatea de a răsturna revoluţionar o orînduire blestemată. Ni se pare de asemeni că tablourile sale au comun cu cele expresioniste nu numai această depresivitate, ci şi alte elemente. Căci Otto Dix, ca şi unii dintre expresionişti, acordă eredităţii încărcate — pruncul macrocefal din pînza amintită — o valoare de destin, dă o importanţă exagerată inconştientului, instinctelor, senzualităţii, anxietăţii, agresivităţii, şi crează în tablourile sale atmosfere şi figuri halucinate şi halucinante. Figurile acestea devin măşti modelate deformat, nu numai de condiţiile vieţii sociale, ci şi de instincte. Anxietatea se degajază şi din autoportretul lui Otto Nagel, care trece drept realist, dar în arta căruia mai există — după părerea noastră — ecouri ale expresionismului. (Am fi dorit să găsim în expoziţie mai multe lucrări de Otto Dix şi de Otto Nagel, am fi vrut să putem privi tabloul acestuia din urmă intitulat « Văduva »). Arătînd unele din limitele acestei picturi cu tematică socială, ne rezervăm dreptul de a reveni altădată cu o analiză mai amplă a expresionismului propriu-zis.

Am reţinut deasemeni, dintre operele artiştilor aparţinînd unor alte generaţii, tabloul « Mama » de Peter August Bockstiegel, de o viziune viguroasă şi o armonie cromatică îndrăzneaţă. Deasemeni, compoziţia lui Wilhelm Karl Lachnit — care este şi pictor muralist, — « Moartea la Dresda », admirabilă prin vigoarea ei plastică, prin ştiinţa de a creea spaţiul, prin concentrarea şi prin folosirea expresivă a culorii.

Importante sub raportul valorii umane şi artistice sînt şi portretele Helenei Weigel de Bert Heller şi Kaethei Kollwitz de Leo von König — amîndouă — dar mai cu seamă ultimul — răscolitoare. Am revăzut pe Rudolf Bergander, de data aceasta cu o lucrare concepută mai decorativ şi remarcabilă prin euritmia mişcărilor, am văzut pentru prima oară pictură de Josef Hegenbarth, plină de nerv, de vervă, dar prea ilustrativă, şi am constatat încă o dată că în Republica Democrată Germană se face o artă pusă în slujba demnităţii, libertăţii, păcii şi fericirii oamenilor.

Expoziţia primită din Dresda a oferit multe teme de reflecţie. Noi am semnalat doar cîteva dintre ele.

NICOLAE CRISTEA
Autoportret — desen

DEBUTUL LUI NICOLAE CRISTEA

Debutul lui Nicolae Cristea va trebui să constituie o preocupare de prim ordin și pentru biograful de mîine al artistului sau pentru istoricul graficii militante romînești.

Rareori, credem, se poate înregistra la un artist un început atît de sigur și atît de unitar în tendință, ca la Nicolae Cristea. Nu stăruim asupra «precocității» pe care o prezenta la vîrsta adolescenței școlărești penița elevului din clasa a VII-a Modernă a Liceului Sf. Sava din anii celui de al treilea deceniu. Sînt în artă și debuturi anterioare acestei vîrste dar marcînd, poate întotdeauna, epoca dibuirilor de stil și lipsa unei optici certe, cu deosebire în fața tălmăcirii vieții. Cristea aducea însă în publicistica plastică, de la întîiul său desen, și stil personal, — în înțelesul adoptării conștiente și statornice a modului de expresie, — și o viziune frapantă pentru oricine lua cunoștință că desenele erau ale unui elev și că apăreau nu în presa politică a vremii, ci în revista școlii. Erau desenele unui spectator avizat al frămîntărilor sociale din acei ani tumultuoși.

Conștiința de clasă și viziunea directă a nedreptei orînduiri în care se născuse și își trăia tinerețea apăsată de nevoi — au dominat penița artistului de la primele manifestări publice. În tot fondul său de debut un singur desen (numărul de Paști 1927), are, ca să spunem astfel, o notă convențională, impusă de o revistă școlară ce apărea într-un climat burghez. În rest, totul vorbește despre sărăcie și necazuri, totul este axat pe social, pe revendicarea mută, dînd acestui întreg fond de debut un caracter de pamflet, vag atenuat de o anumită nostalgie a atmosferei, de prezența poate egală a naturii. Înseși legendele desenelor, deși lipsite de acea virulență în formulare pe care ar fi voit-o artistul — virulență care nu avea cum să fie acceptată într-un organ școlar, aduceau sugestia problemelor sociale ilustrate.

Studierea acestei perioade este necesară pentru că demonstrează cum de la debutul școlăresc și pînă la activitatea în presa democratică, Nicolae Cristea nu va face — doi-trei ani după aceea — nici un salt de preocupare, ci numai de progres în formarea artistică și de ascuțire a notei inițiale: de la primii pași ai pamfletului liric din Revista Liceului, la nota gravă, puternic acuzatoare, a pamfletului caustic, el trece, fără abateri de preocupări, o punte la capătul căreia se manifestă cu aceeași conștiință de clasă, cu același atașament față de subiectul lumii oropsite a țăranului sărac, a periferiei muncitorești trudite și mohorîte.

Este interesant de confruntat în această privință oricare din desenele elevului din anii 1927—1928 cu primele sale desene din publicațiile politice progresiste la care își face de astă dată debutul profesional. Deosebirea constă în vigoarea cu care se manifestă spiritul său combativ, militant.

J. D.

NOTE

UNIVERSITATEA POPULARĂ DE ARTĂ PLASTICĂ

Necesitatea creării Universității populare de artă plastică s-a încadrat în sarcina de mare amploare de a lega arta de viață, de popor, și de a răspîndi-o în mase, contribuind la ridicarea nivelului maselor insetate de cultură și alăturîndu-se altor acțiuni îndreptate spre același scop, ca de exemplu crearea de muzee de artă plastică la sate, expoziții volante de artă plastică în întreprinderi și gospodării colective.

Pornind de la aceste cerințe, pe care partidul, pe care construcția socialistă le ridică în fața artei, Biroul Organizației de Partid din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici a luat inițiativa înființării Universității de artă populară, universitatea căpătînd ființă cu concursul Ministerului Învățămîntului și Culturii și funcționînd în colaborare cu Consiliul local al sindicatelor.

Universitatea populară de artă plastică și-a început activitatea în luna februarie a acestui an. Încă de la început, această inițiativă a fost întîmpinată de public cu un deosebit interes. S-au înscris la această universitate salariați a numeroase întreprinderi din capitală. Pe de altă parte acțiunea a fost popularizată și de către membrii organizației P.M.R., U.T.M. precum și de către activul fără partid, care au mers în numeroase întreprinderi, fabrici și uzine din capitală, ducînd o muncă de popularizare a universității. Acțiunea s-a soldat cu succes, avînd ca rezultat înscrierea unui mare număr de cursanți.

Faptul că înșiși artiștii s-au preocupat și au contribuit intens la organizarea universității și la înscrierea cursanților, a constituit din primul moment un lucru pozitiv.

Durata cursurilor universității a fost prevăzută pentru doi ani, iar programul a fost alcătuit cu sprijinul secției de critică din cadrul U.A.P.-ului și al conducerii Uniunii Artiștilor Plastici.

Pentru buna ei funcționare s-a format un consiliu de conducere care a elaborat programul de lecții, a discutat multiplele forme de activitate pe care le poate avea universitatea și a contribuit în același timp ca lecțiile să aibă un nivel corespunzător atît în ceea ce privește conținutul cît și în ceea ce privește forma.

O atenție deosebită a fost acordată modului în care se predau cunoștințele, căutîndu-se ca prelegerile să fie organic legate de imagine. S-a urmărit astfel ca materialul ilustrativ să fie cît se poate de bogat, iar analiza unei opere să se facă în permanentă confruntare cu imaginea. Dar, în același timp, s-a urmărit ca analiza lucrărilor să depășească cadrul descrierii imaginii și să se extindă, să pătrundă în etapele procesului intim de creație.

S-a prevăzut, de asemenea, ca universitatea să nu se limiteze la o singură formă de activitate, ci să fie organizate o serie de vizite colective la muzee precum și întîlniri cu artiști plastici de frunte, contacte care să-i ajute pe cei ce frecventează universitatea să se apropie de creatorii din țara noastră și de opera lor și să devină ei înșiși propagatori ai artei.

În anul care s-a scurs (activitatea universității începînd în februarie), tematica conferințelor a fost axată în special pe problemele artei romînești — de la apariția artei noastre moderne, la sfîrșitul sec. XVIII pînă în zilele noastre, trecîndu-se prin toate etapele ei de dezvoltare și scoțîndu-se în evidență importanța hotărîtoare pe care a avut-o actul de la 23 August în dezvoltarea artelor noastre plastice, în cadrul avîntului întregii noastre culturi. Aceasta a avut ca scop și apropierea oamenilor muncii de fenomenul artistic din țara noastră, pentru ca ei să înțeleagă valorile culturii noastre plastice și să urmărească efortul creator al artiștilor zilelor noastre.

Pentru ca cei ce audiază lecțiile să fie bine avizați asupra unor probleme ce urmau a fi expuse pe parcurs, cursul s-a început cu un ciclu de lecții, elaborate cu scopul de a da noțiuni generale de înțelegere a artei plastice în ansamblul ei precum și a diferitelor ei ramuri și genuri.

Urmărind programul inițial al universității, au fost organizate unele vizite în colectiv, necesare lămuririi problemelor ridicate de lecții, cum au fost, de exemplu, vizitarea muzeului de artă feudală de la Mogoșoaia, vizitarea casei memoriale N. Grigorescu de la Cîmpina, a Muzeului din Ploiești, cum și a expoziției retrospective de grafică militantă și a expoziției de portrete, (pictură și sculptură), cînd s-a ținut în sălile expoziției o expunere urmată de întrebări.

Acest an, primul în activitatea universității populare, a avut un caracter de experiență. În afara laturilor pozitive evidente, au existat, desigur, și aspecte negative. Lecțiile care s-au ținut, deși călăuzite de principiile generale dinainte stabilite, nu au avut în totalitatea lor un caracter accesibil, nu s-au oprit în mod suficient la problemele esențiale.

Este regretabil că nu s-a putut realiza un contact între masa de cursanți și artiștii creatori de frunte pe care publicul dorește să-i cunoască, să ia cunoștință de creația lor, să le pună întrebări.

În anul care începe acum, anul II, vor fi expuse cursanților etapele esențiale în nașterea și dezvoltarea realismului în artă pînă în zilele noastre.

Aceasta va însemna un prilej important pentru cursanți de a cunoaște dezvoltarea artei sovietice și a țărilor de democrație populară. De asemenea, o serie de expuneri vor înfățișa aspectele artei militante progresiste din țările capitaliste, subliniindu-se în ansamblu creșterea tot mai puternică a sferei de influență a metodei de creație a realismului socialist.

Ca o realizare în continuare a sarcinilor inițiale se vor organiza începînd din acest an expuneri similare și în filialele Uniunii Artiștilor Plastici de la Cluj și Iași.

Este foarte important să se urmărească cu perseverență ca aceste universități de artă populară să se dezvolte în cadrul menirii pentru care au fost create, să nu alunece într-un soi de informare de suprafață asupra unor epoci istorice, artiști sau opere de artă. Este vorba aici, înainte de toate, de a apropia masele de creație, pentru înțelegerea procesului de creație, prin cunoașterea artei în profunzime, astfel ca numărul iubitorilor de artă plastică să fie tot mai mare și la un nivel tot mai ridicat.

Mihai Danu

O REVISTĂ SATIRICĂ ANTIDINASTICĂ DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL 20-lea «ARICIUL»

ANONIM, Recrutul Cărluțu al II-lea

Instaurarea domniei străine la 1866, prin chemarea lui Carol de Hohenzollern de către o minoritate politică interesată, a stîrnit adînci nemulțumiri în popor. Această nemulțumire a găsit o puternică expresie în campania dusă de elementele progresiste ale vremii împotriva principelui german descins pe meleagurile Dîmboviței. Alături de ziarele care demascau scopurile politice și economice ale noii dinastii, exponentă a moșierimii și marii burghezii, au apărut o serie de reviste umoristice ale căror desene satirice, caricaturi, pamflete și articole, demascau, în nota lor specifică, legătura acesteia cu clasele impilatoare, cîrdășia pe care o înjghebaseră pentru înăsprirea exploatării și sugrumarea libertății poporului.

În ciuda măsurilor represive luate de autorități, prin arestarea sau expulzarea redactorilor și caricaturiștilor, publicațiile antimonarhice n-au dispărut cu totul, deși în majoritatea cazurilor viața lor era frîntă de la primele numere.

Din seria destul de mare a acestora face parte și revista «Ariciul», al cărei prim număr a fost recent depistat cu ocazia documentării și organizării expoziției «Grafica militantă» și din care s-a expus fotocopia după desenul satiric «La noi, zi de doliu».

Apărută în 4 pagini, revista e tipărită la «lithografia Țăranu» din str. Episcopiei Nr. 3, unde-și avea totodată sediul redacția și administrația.

Pe prima pagină, desenul satiric «Recrutul Cărluțu al II-lea» îl reprezintă pe prințul Carol, fiul moștenitorului tronului și nepot al domnitorului devenit rege, într-o poză belicoasă, călărind pe un cal de lemn.

Pe ultima pagină, un alt desen satiric intitulat «10 mai, ḑi de doliu» îl reprezintă pe Alexandru V. Beldiman, fondatorul ziarului «Adevărulŭ», dușman declarat al dinastiei străine, trăgînd la un car mortuar care poartă un cosciug cu inscripția: «10 mai». Carul este urmat de regele Carol I și prințul Ferdinand, care plîng.

După cum luăm cunoștință din explicația dată de către redacția revistei, primul desen a fost inspirat de «evenimentul» intrării ca voluntar în armată a mlădiței princiare Carol. Cel de al doilea desen satiric, ca și întregul text al revistei, este prilejuit de aniversarea de către oficialități a zilei de 10 mai.

Cînd a apărut, cine au fost redactorii și artiștii plastici ai acestei foi? Revista nu indică nici o dată, semnăturile lipsesc sau sînt mascate sub pseudonime. Dacă ne este mai dificil să identificăm precis pe colaboratori, care par a fi totuși cei de la revista «Moș Teacă», în schimb aluziile din text și legendele desenelor satirice ne ajută să putem determina, cu o ușoară aproximație, data apariției.

În primul rînd, anul de apariție nu poate fi decît anul 1902, întrucît la 10 mai 1902 prințul Carol a fost înscris în cadrele Școlii fiilor de militari din Iași și declarat voluntar în armată iar textele și desenul satiric «10 mai, ḑi de doliu» ne îndrituiesc să plasăm apariția «Ariciului» în preajma acestei date.

Desigur că puternicile și ridiculizatoarele aluzii la adresa monarhiei au împins oficialitățile să oprească apariția unei asemenea publicații și să saboteze difuzarea primului număr. Că așa trebuie să se fi întîmplat, stă mărturie și faptul că revista nu se găsește citată în minuțioasa «Bibliografie a periodicelor românești dintre anii 1821—1906», alcătuită de I. Bianu și N. Hodoș, care semnalează chiar și foile pe care redactorii nu le-au văzut, dar despre care au luat cunoștință din alte publicații.

Petre Oprea

EXPOZIȚIA FRANCEZĂ DE LA MOSCOVA
NOTE DESPRE ARTA FRANCEZĂ

În revista «Sovetskaia Kultura», nr. 105/1961, V. Kemenov publică o serie de note asupra artei franceze de la recenta expoziție din Moscova.

Copie fidelă a expoziției de artă americană care a fost anterior prezentată publicului sovietic, expoziția de artă franceză reprezintă o încercare de a ignora arta realistă și de a acorda atenție exclusiv producțiilor abstracte și pseudoabstracte. Numai că, spre deosebire de colegii lor americani, organizatorii expoziției franceze încearcă să prezinte abstracționismul drept un nou și profund mod de a cunoaște și de a exprima mai bine... realitatea! Catalogul expoziției are menirea de a-i convinge pe privitori tocmai de adevărul acestei aserțiuni contradictorii, deoarece se știe că, prin definiție, arta abstractă reprezintă o fugă de realitate. Lucru pe care-l constată V. Kemenov, adăugînd că «tocmai elementul artistic este cel care lipsește din picturile și sculpturile formaliste, privitorului oferindu-i-se exemple de cea mai jalnică incompetență și uimitoare lipsă de gust».

Plasată între Utrillo și Monet, între Maillol și Rodin, care țintuiesc intrarea și ieșirea din expoziție, arta abstractă franceză este așezată astfel sub egida impresionismului, care ar fi declanșat — după cum stă scris în catalogul amintit (pe care criticul sovietic îl citează în repetate rînduri) — «numeroase și fecunde experiențe în pictură». Care sînt aceste experiențe?

O pînză de mari dimensiuni, vopsită în albastru, pe care penelul a înscris tușe prelungi și rapide de nuanță brună. Ce exprimă această pînză? «O descriere a acțiunii artistului în timpul lucrului» — ne informează catalogul. Intitulate ,,sugestiv" «T 569», fasciculele de tușe prelungi reprezintă un semn anagramatic, ales dintr-o mie de alte semne, pentru a marca acel «tainic ceva» pe care, după cum se afirmă în catalog, reprezentarea figurativă l-ar omite. Un alt minuitor al vopselurilor abstracte își intitulează pînza «Tablou 15-12-1959». Spre deosebire de prima, această nouă experiență (mărginită însă cromatic tot la două nuanțe — brun pe albastru) reprezintă nu striuri prelungi, ci benzi late, parcă netezite cu șpaclul. Ce spune catalogul? «Într-o luptă titanică, artistul își măsoară forțele cu natura». O tentă murdară, stropită cu pete violacee este considerată «o expresie a tainicei Căi Lactee», un conglomerat de cercuri, triunghiuri și semicercuri, alcătuind ansambluri cromatice voit lipsite de armonie, «vădește un limbaj plastic saturat de forme și culori».

Deși în rîndurile abstracționiștilor din Occident există și artiști talentați, siliți, din diferite motive, să profeseze arta abstractă, jugul pe care această artă îl impune creatorului inhibă talentul și dă naștere acelor trucuri frecvente care fundamentează «filozofia» abstracționistă.

Din ansamblul lucrărilor de artă contemporană prezentate la expoziție, V. Kemenov remarcă aspectul pozitiv al unui număr restrîns de opere. O serie de artiști cu evidente trăsături decorativiste reușesc să iasă de sub tutela formalismului. V. Kemenov face în acest sens elogiul goblenurilor lui Lurçat, pînzelor lui Marquet și Matisse, reprezentați, din păcate, printr-un număr redus de lucrări, deseori nesemnificative.

Aceeași degradare a noțiunii de artă se observă și în sculptura abstractă prezentată la expoziție. Pentru a releva aceasta, V. Kemenov compară lucrarea lui Maillol «Baigneuse drapée» cu experiența lui Coutourier intitulată «Femeie spălîndu-se». Reducerea membrelor femeii sculptate de artistul abstracționist la niște simple vergele sau pivoți și hipertrofia sinilor și coapselor, fac din această lucrare una din operele cele mai scabroase, care trezește indignarea legitimă a privitorilor. «Dacă Maillol în sculptura sa face apologia frumuseții și forței plastice ce se degajă dintr-un trup sănătos, pentru sculptorii care au rupt cu realismul, formele femenine constituie un pretext pentru crearea unor opere voit respingătoare».

Dacă expoziția franceză în ansamblu reflectă un deosebit gust artistic, specific poporului francez, pavilionul consacrat artelor plastice, care, după cum pe bună dreptate afirmă V. Kemenov, ar fi trebuit să constituie o încununare a acestui gust artistic, este supraîncărcat, datorită unei selecții tendențioase, de lucrări antiartistice, de domeniul teratologicului. «În acest contrast flagrant — conchide Kemenov — se vădește discrepanța totală dintre formaliștii francezi și forțele creatoare vii ale națiunii franceze».

CALEIDOSCOP

ÎNFLORIREA GRAVURII ÎN R. P. CHINEZĂ

U FAN, Păpădia

Din momentul în care, în 1931, s-a născut în China noua artă grafică au trecut 30 de ani. O dată cu constituirea Republicii Populare Chineze, dezvoltarea artelor grafice chineze a intrat într-o fază nouă. Operele grafice se disting prin forța ideilor ce le stau la bază, prin noutatea și bogăția conținutului. În majoritatea lor, lucrările de grafică redau avîntul construcției socialiste și viața nouă a tuturor naționalităților țării, redau elanul întrecerilor în muncă. Ele fac apologia oamenilor noi și a faptelor lor pe frontul industriei și agriculturii, cum și în viața de toate zilele. Artiștii evocă în gravurile lor faptele de eroism din timpul războiului de eliberare, din lupta voluntarilor chinezi împotriva agresiunii americane în Coreea, exprimîndu-și în același timp voința de neînfrînt în lupta pentru pace în întreaga lume. Unii graficieni redau cu deosebită pricepere minunata natură a patriei. Printre gravurile create în această perioadă există numeroase opere remarcabile care zugrăvesc chipurile eroice ale contemporanilor noștri, redînd bogata și emoționanta lor lume spirituală. De aceea ele se bucură de aprecierea maselor largi populare.

În domeniul gravurii în lemn, alături de gravura în alb-negru sau cea policromă, au fost înregistrate succese și în dezvoltarea gravurii policrome chinezești tradiționale, creată prin metoda națională « șui-in ». Datorită moștenirii celor mai bune tradiții ale artei naționale chineze, noile gravuri vădesc un stil național net conturat, reflectînd diferitele maniere și procedee originale ale graficienilor.

O dată cu dezvoltarea graficii, au început să crească și rîndurile graficienilor Chinei noi. În afara celor din generația 1920—1930, ca Li Hua, Sin Po Vo-cea, Li Țiun, Liu Sian și a altor maeștri vîrstnici din perioada războaielor împotriva cotropitorilor japonezi (1937—1945) și care continuă și astăzi să creeze gravuri remarcabile, după constituirea Republicii Populare Chineze au apărut numeroși tineri graficieni de talent. Operele lor au fost prezentate în mai multe rînduri în cadrul expozițiilor, stîrnind în mase o profundă impresie.

După 1958 grafica chineză a depășit cadrul profesional. S-au ivit astfel numeroase lucrări de bună calitate create de muncitori, țărani și soldați, lucrări strîns legate de viața lor, animate de un suflu plin de prospețime și vigoare și care au atras atenția opiniei publice. Desigur, faptul că muncitorii, țăranii și soldații crează în domeniul gravurii este un rezultat al muncii de îndrumare pe care au desfășurat-o graficienii profesioniști. În ultimii trei ani au fost organizate grupuri serale de gravori amatori la Pekin, Șanhai, Tianțin, Hanceu, Tindao, Ciunțin, Guanjou, Harbin și alte orașe. Numeroase cercuri de grafică au luat ființă pe lîngă fabrici și uzine, în cadrul rural și al unităților armatei populare de eliberare, ceea ce a permis ca popularizarea acestui gen de artă să se îmbine cu ridicarea nivelului artistic al gravurilor. Astfel, artiștii profesioniști au început să activeze alături de cei amatori. Din 1957 a început să apară revista bilunară « Gravurile », publicație care a jucat un rol activ în regruparea și organizarea graficienilor chinezi, în dezvoltarea și înflorirea artelor grafice și în activarea criticii și muncii teoretice în domeniul graficii.

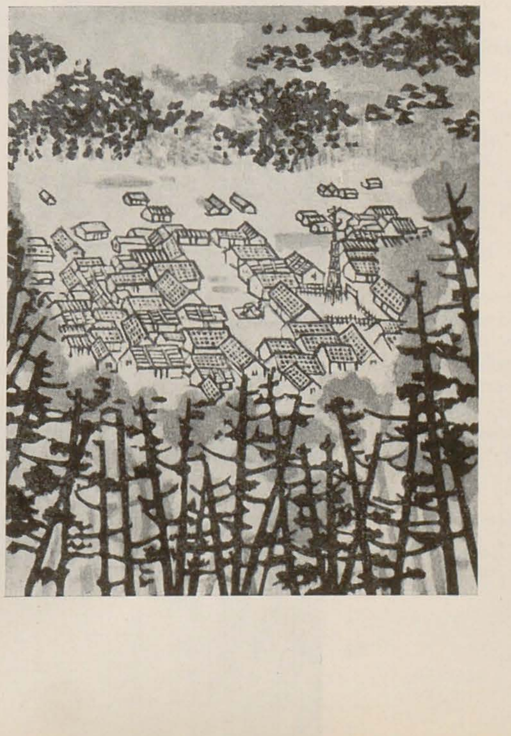
Una din cele mai eficiente măsuri pentru dezvoltarea graficii și schimbului de experiență în crearea gravurilor este organizarea expozițiilor de grafică. Prima expoziție organizată inițial la Pekin, în 1955, a fost prezentată ulterior și în alte orașe. În noiembrie 1958 s-a deschis la Pekin expoziția de stampe ale artiștilor chinezi și sovietici « Pekin — Moscova », expoziție care a stîrnit un interes deosebit în rîndul iubitorilor de grafică.

Este demn de remarcat faptul că lucrarea « Noul oraș », de Țian Cen-hun, a primit medalia de aur la concursul de artă plastică organizat în cadrul celui de-al 7-lea Festival mondial al tineretului și studenților în 1959. « Păpădia », de U Fan, a fost distinsă cu medalia de aur la concursul de grafică din cadrul expoziției graficii de carte de la Leipzig (1959), iar gravura « Avem nevoie de pace », de Li Pin-fan, a fost distinsă la același concurs cu medalia de argint. Faptul că graficienii chinezi au cîștigat de două ori într-un singur an medalia de aur la concursurile internaționale de grafică nu este întîmplător.

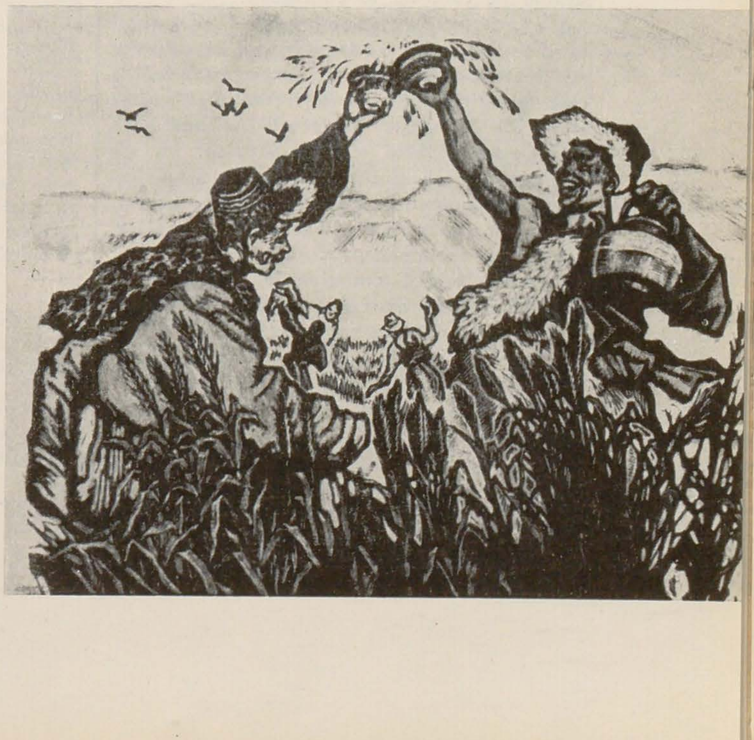
Evident însă, pentru ca grafica să se dezvolte în continuare trebuiesc depuse eforturi sporite în vederea creșterii nivelului ideologic și artistic al operelor noastre de grafică. Sînt necesare cît mai multe gravuri de mare sinteză, pătrunse de spirit creator și avînd un profund conținut de idei. Sînt necesare cît mai multe gravuri care să redea chipurile eroilor populari. Prin urmare, nu trebuie să ne mărginim la moștenirea celor mai bune tradiții ale graficii chineze, ci trebuie să învățăm cu pricepere din experiența creatoare a țărilor surori, pentru a creea noi opere demne de marea noastră epocă.

Li Țiun

ȚIAN CEN-HUN, Noul oraș



CIAO SUNG-ȚAO, Soare de aur, munți de aur



C A L E I D O S C O P

CEA DE-A DOUA EXPOZIȚIE INTERNAȚIONALĂ DE SCULPTURĂ DIN GRĂDINILE MUZEULUI « RODIN »

«Les lettres françaises» (nr. 883—961) publică sub semnătura lui George Boudaille un amplu articol critic în legătură cu organizarea celei de-a II-a expoziții internaționale de sculptură contemporană din grădinile muzeului «Rodin». Redăm cîteva din aprecierile lui G. Boudaille asupra acestui eveniment. Criticul francez arată că deși la această spectaculoasă expoziție au participat 30 de țări, ea constitue pentru toată lumea o decepție. Decepție în ceea ce privește prezentarea operelor, cît și în ce privește natura lor.

Prezentarea a fost deficitară pentrucă, în loc de a se grupa sculpturile reprezentînd participarea diferitelor țări, ele au fost amestecate și împrăștiate în mod cu totul arbitrar în dedalul unei grădini. Dată fiind ampla participare a 30 de țări din diverse continente cu lucrări de o mare diversitate de stil și de inspirație, o grupare după apartenență națională sau un alt criteriu de organizare s-ar fi impus, atît pentru a putea face posibilă o comparație serioasă între participanți, cît și pentru a pune în valoare diferitele participări. « N-ar fi trebuit — spune autorul — să fie denaturată participarea romînească, separîndu-se Brîncuși de operele realist-socialiste din această țară. Și mai ales n-ar fi trebuit ca foarte frumoasa « Rugăciune » a lui Brîncuși să fie surghiunită într-un colț al terasei, unde mulți dintre colegii noștri n-au văzut-o, pentru a se amplasa la locul de cinste un expresionist belgian, amuzant, dar încă tînăr și de un interes secundar».

În afară de aceasta, în ziua vernisajului pentru presă, criticii n-au putut dispune de nici un mijloc pentru a putea identifica operele străine pe care nu le cunoșteau.

Cît privește operele expuse — ansamblul lor denunță deruta și criza existente în sculptura occidentală. Manierismul baroc este cel la care majoritatea sculptorilor face apel pentru a ieși din banalitate. Sculptorii oscilează între două poluri: între « beția purității, un vis imposibil al absolutului, un plasticism descarnat și inuman — și un delir expresionist, în care se concretizează fantasme și impulsuri venite din subconștient ».

Autorul critică participările unora dintre țări, fie că n-au adus numele cele mai reprezentative, fie că n-au venit decît cu un singur participant (Emilio Greco — Italia). Printre altele critică și prezența franceză, unde nu s-a avut grije să se asigure ilustrarea unei tradiții franceze în sculptură.

Semnalînd participarea țărilor socialiste, printre care și Romînia, Boudaille arată că realismul lucrărilor expuse « frapează cu atît mai mult, cu cît statuile sînt dispersate printre operele aparținînd celui mai strict abstracționism ».

TEHNICA MONUMENT

Prin 1920—1930 artiștii monumentaliști mexicani au inițiat experiențe consacrate folosirii de noi materiale în pictura murală. Ei au elaborat și aplicat în practica frescelor executate pentru numeroase clădiri publice, atît în țara lor, cît și în alte țări, metode care permit crearea unor picturi monumentale de durată, rezistente la variațiile temperaturii și umidității, picturi ce nu se decolorează la soare și nici nu sînt distruse de oxidare. Tehnica lor se întemeiază pe utilizarea materiilor plastice, nitrolacurilor, lacurilor acrilice [1]), silicaților etc.

Au lucrat cu succes în pictura murală, aplicînd noi materiale sintetice, pictori mexicani de seamă, ca Jose Clemente Orozco și Diego Rivera, dar cel care a adus o contribuție deosebită în acest domeniu a fost marele artist și cetățean mexican, David Alfaro Siqueiros.

Din seria lucrărilor interesante ale lui J. C. Orozco fac parte frescele sălii de spectacole în aer liber a teatrului « Școala normală de maeștri naționali » unde, pe gigantica suprafață concavă a spatelui de beton al clădirii, artistul a pictat compoziția « Alegorii naționale » (1948), executată în tehnica silicatului de etil. Folosind vopseluri pe bază de rășini policlorvinilice, J. C. Orozco a pictat de asemenea fresca « Miquel Hidalgo » din Palatul Guvernamental clădit în orașul Guadalabara (1947—1948).

J. C. Orozco a folosit vopseluri din perclorură de vinil nu numai în pictura monumentală. El a executat cîteva compoziții de șevalet în tehnica piroxilinei [2]), vinelitei și mozalitei, utilizînd drept solvenți dicloretanul sau solvenul. (« Hristos își distruge crucea », 1943; « Sclavul », 1948).

David Alfaro Siqueiros a pictat în 1942, folosind vopseluri sintetice, o compoziție murală în sala bibliotecii școlii chiliano-mexicane din satul Chilian (Chili). El și-a intitulat compoziția « Moarte cotropitorilor », consacrînd-o evenimentelor din istoria colonizării Chili-ului și Mexicului. În 1943, Siqueiros a executat, în tehnica piroxilinei, frescele intitulate « Alegorii ale egalității raselor », din palatul guvernamental din Havana (Cuba). Guvernul cuban reacționar al lui Batista, care a văzut în această lucrare un protest împotriva discriminării rasiale, a hotărît ca fresca lui Siqueiros să fie distrusă. În același mod procedaseră anterior autoritățile din S.U.A. cu o altă lucrare a acestui remarcabil artist. În 1955, Siqueiros a executat pe o suprafață concavă din panel glazurat marea pictură murală « Omul, epoca și tehnica » din interiorul Institutului pentru tehnologia vopselurilor din orașul Mexico, lucrare în care a folosit pentru prima oară vopseluri obținute din aluminiu prin procese electrolitice. Aceste vopseluri fiind foarte stabile sînt recomandabile pentru frescele exterioare.

În 1959, Siqueiros a propus pictarea pentru interiorul teatrului « Jorge Negreta » din Mexico a unei mari fresce pe o suprafață de 127 picioare pătrate. Artistului i-au fost propuse tradiționalele teme « Comedia », « Tragedia », « Farsa ». Fresca a fost executată cu vopseluri pe bază de perclorură de vinil și era aproape gata cînd artistul a fost invitat să-și înceteze lucrul, iar compozițiile executate au fost aco-

[1]) Lacurile acrilice se obțin pe cale sintetică din minerale. Vopselurile preparate pe bază de lacuri acrilice sînt insolubile în apă. Pictura este executată potrivit fibrei și poleită cu „șarosca". Siqueiros a aplicat această tehnică la frescele pentru palatul „Chapultapek", 1954.

[1]) Piroxilina este un polimer solubil în acetat de etil și acetat de amil. Se obține din bumbac nitrificat.

DIEGO RIVERA, Detaliu din cartonul pentru mozaicul destinat fațadei teatrului « Insurgenței »

LIȘTILOR MEXICANI

perite cu scînduri. După părerea clienților, Siqueiros n-ar fi trebuit să redea « Tragedia » prin împrăștierea unei demonstrații, unde pe prim plan se reliefează o mamă ce-și plînge fiul ucis al cărui trup este acoperit cu steagul mexican. Clienților nu le-a fost de asemenea pe plac faptul că Siqueiros a prezentat gangsterismul sindicatelor drept « Comedie », iar « Farsa » a redat-o prin luxul și descompunerea parveniților îmbogățiți și prin venalitatea judecătorilor. Siqueiros a declarat cu acest prilej că în această epocă a luptei înverșunate duse de proletariat, el nu poate zugrăvi o clasică tragedie greacă [1]).

Tehnica preferată a acestui artist, în afara altor materiale noi folosite de el, este pictura pe rășini policlorvinilice (piroxilină, vinelit). Pentru obținerea piroxilinei este folosită nitroceluloza și soluții de rășină de lemn, naturală sau sintetică. Vopselurile pe bază de perclorură de vinil se aștern perfect pe metal (pe plăci de aluminiu, de pildă), carton presat, azbest, pînză. Atunci cînd se lucrează cu vopseluri perclorvinilice se folosesc inhibitori-plastifianți, ca de pildă dibutilftalatul care permite evitarea unei deshidratări rapide și previne declanșarea reacțiilor secundare între elementele vopselurilor.

Siqueiros folosește intens în lucrările sale acetatul de vinil. Rezistent la variațiile termice, luminoase și, într-o măsură oarecare, la acțiunea acizilor slabi și soluțiilor alcaline, acetatul de vinil reprezintă o masă plastică obținută prin combinarea carbonului cu oxigenul. Acest acetat de vinil termoplastic poate fi granular (in rotulis) sau pulverulent (in pulvis). Vopselurile care conțin acetat de vinil pot fi depuse pe orice suprafață, atît păstos, cît și în strat subțire. Aplicarea straturilor de vopsea (pînă la 7—10 ori) se efectuează lesne. Se recomandă asocierea cu acetatul de vinil a acelorași pigmenți folosiți în fresce. Această tehnică poate fi utilizată fie în pictura pe carton presat sau pînză întinsă pe o bază metalică, fie pe suprafața pereților tencuiți ori din beton, tratați cu piroxilină în vederea neutralizării substanțelor toxice din var și ciment care descompun acetatul de vinil. Această tehnică este cu deosebire indicată pentru frescele de interior.

Materialul optim recomandat de Siqueiros pentru pictura de exterior este silicatul de etil, un lichid incolor, cu miros slab, compus din siliciu și apă (starea hidratată a siliciului). Silicatul de etil se hidrolizează lent în alcool și acid silicic, care la rîndul său pierde apa, transformîndu-se în siliciu pur.

Suprafața pereților destinați a fi pictați cu vopseluri pe bază de silicat de etil poate fi preparată din orice proporții de var și ciment. Se pot executa picturi chiar pe piatră, cărămizi, plăci de azbest, cu ajutorul aerografelor, urmate de o modelare cu pensula.

În pictura de exterior poate fi folosit de asemenea acetatul clorhidric de vinil. El este refractar, nereacționînd la baze, acizi sau alcooli. Absorbția apei este cu totul neînsemnată în cazul picturii cu vopseluri dizolvate în clorhidrat de vinil.

Vopselurile ce conțin piroxilină și vinelit pot fi aplicate pe o suprafață umedă, ca și vopselurile pe bază de silicați. Este preferabil însă ca acestea din urmă să fie aplicate pe pereți uscați. Dacă pictura este executată pe tencuială sau beton se impune eliminarea salpetrului din pereți. Pentru pereții noi și cei din construcțiile recente se folosește o soluție decinormală de acid clorhidric în apă cu care se umectează uniform suprafața destinată picturii. Pentru îndepărtarea salpetrului din pereții vechi se folosește o soluție de cianură de potasiu (o lingură mare de cianură la un litru de apă).

În unele cazuri fresca ce utilizează vopseluri sintetice este executată pe fibră întinsă, pe carton presat din trestie, fixat pe peretele de beton. Pentru a evita contracția și extensia betonului, înainte de aplicarea cartonului și pînzei, peretele este curățat de salpetru și umezit vreme de 2 ore, pînă la umectare totală.

Pe fibră se aplică apoi un strat alcătuit din două părți ciment, o parte marmură și o anume cantitate de « *celity* » 50%. După uscarea primului strat, suprafața este din nou umectată, aplicîndu-se un strat nou, alcătuit din $\frac{1}{2}$ părți var, o parte ciment și două părți praf de marmură. La acest amestec se adaugă iută fin mărunțită. În ultima fază se aplică un strat subțire de var și praf de marmură, ca și în cazul frescelor. Materialele plastice și silicații sînt asociați cu pigmenți de trei tipuri: pămîntoși — ocru, umbră etc.; de origină vegetală sau animală — carmin, negru de oase etc.; artificiali — cadmiu, veridiu etc. Pentru pictura murală însă, cei mai indicați sînt pigmenții minerali [1]).

În lucrările sale experimentale, efectuate cu materiale noi în pictura monumentală, Siqueiros a urmat sfaturile lui Jose Gutierres, profesor la Institutul Politehnic pentru materiale plastice din Mexic.

Diego Rivera a folosit de asemenea, în ultimele sale lucrări, materiale sintetice noi — vopseluri polistirinice (pigmenți întinși pe plastic — polistirol); în encaustică el a introdus noi rețete de glazuri cromatice ce nu se deformează prin încălzire. Executînd mozaicuri în relief din pietre naturale și smalțuri pe contraforturile noului stadion al Universității din Mexico (1954), Rivera a vopsit în prealabil mozaicul cu pigmenți asociați cu acetat clorhidric de vinil, substanță care pătrunde profund în porii pietrei. Asemenea vopseluri nu se tem de acțiunea acizilor și bazelor, constituind un material excelent pentru pictura murală în exterior.

În pictura monumentală, materialele plastice sînt folosite pe scară largă de către pictorul mexican Rufino Tamajo, a cărui creație vădește trăsături de schematism și influențe abstracționiste. Autor al picturilor murale de la Conservatorul din Mexico (cca 1940), Tamajo a pictat frescele din Biblioteca Galeriei Smith-College din Northampton (S.U.A., 1943), iar în ultimii ani a executat picturile murale cu vopseluri clorvinilice din interiorul clădirii O N U (S.U.A., 1955—1956) și compoziția murală « Prometeu », din sala de conferințe a noului sediu UNESCO din Paris (1958), executată pe tencuială în piroxilină.

Alți artiști plastici din Mexic, în rîndul cărora se numără mulți elevi ai lui Orozco, Rivera și Siqueiros, folosesc de asemenea rășini sintetice [2]). Cităm, de pildă, pe Xavier Gurrero — un artist mai vîrstnic — care, începînd din 1933, a folosit vopseluri pe bază de silicați, ornamentînd, împreună cu Siqueiros, interioarele edificiilor publice din Argentina, Chili.

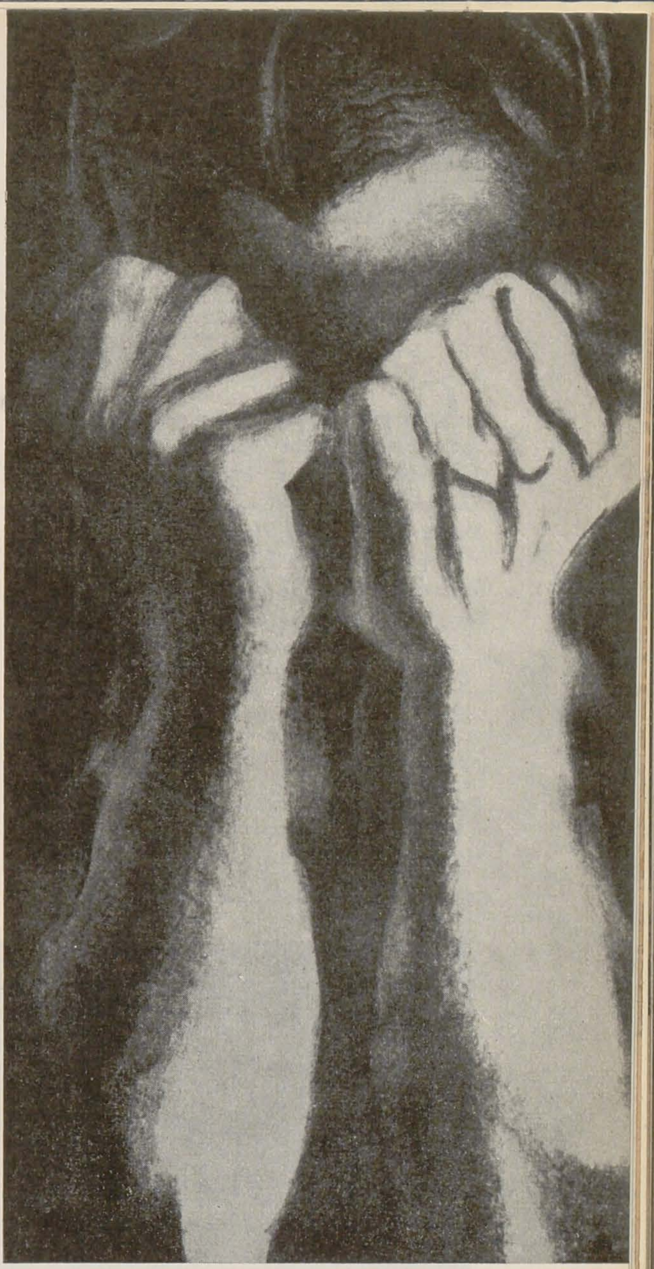
Juan O'Horman, elev al lui Rivera, a executat, împreună cu Gustav Saavedra și Martinez de Velasco, grandioase mozaicuri din pietre naturale vopsite în prealabil cu coloranți acizi, smalțuri și sticlă colorată, pe fațada clădirii înalte a depozitului de cărți al Universității din apropierea Mexico-ului. Compoziția, avînd dimensiunile 34,9 × 13,9, este consacrată istoriei popoarelor Mexicului. Sînt utilizate aci simbolistica, heraldica și motivele ornamentale ale popoarelor Maja și Aztec. Fațada acoperită cu un covor de mozaic avînd 100 de culori diferite reprezintă o priveliște de efect pe fondul albastru al cerului mexican. Jose Chaves Morado a creat, pe baza acelorași principii compoziționale și folosind de asemenea coloranți sintetici, mozaicuri de mari dimensiuni pe pereții clădirii moderne a Ministerului Comunicațiilor din orașul Mexico (1958). Folosesc de asemenea pe scară largă silicați și materii plastice Francesco Eppens (autorul mozaicului de pe fațada Facultății de Medicină a universității noi din Mexico), ca și Arturo Estrada, Roberto Queba, Carlos Merida [1]).

Activitatea artiștilor mexicani moderni a influențat creația artiștilor plastici progresiști din întreaga lume și mai ales din țările Americii Latine și S.U.A.

Studiul critic al metodelor folosite de « marii mexicani », al realizărilor tehnicii acestora, poate lărgi orizonturile creației monumentaliștilor sovietici, îmbogățind paleta pictorilor sovietici.

V. Loghinov

(Din « Dekorativnoe Iskusstvo SSSR » 5/1961)



D. A. SIQUEIROS, Plînsul

---

[1]) „Time", 1959, vol. LXXIII, Nr. 19, mai 11

[1]) D.A. Siqueiros. Como se pinta un mural. Mexico-city, 1951.

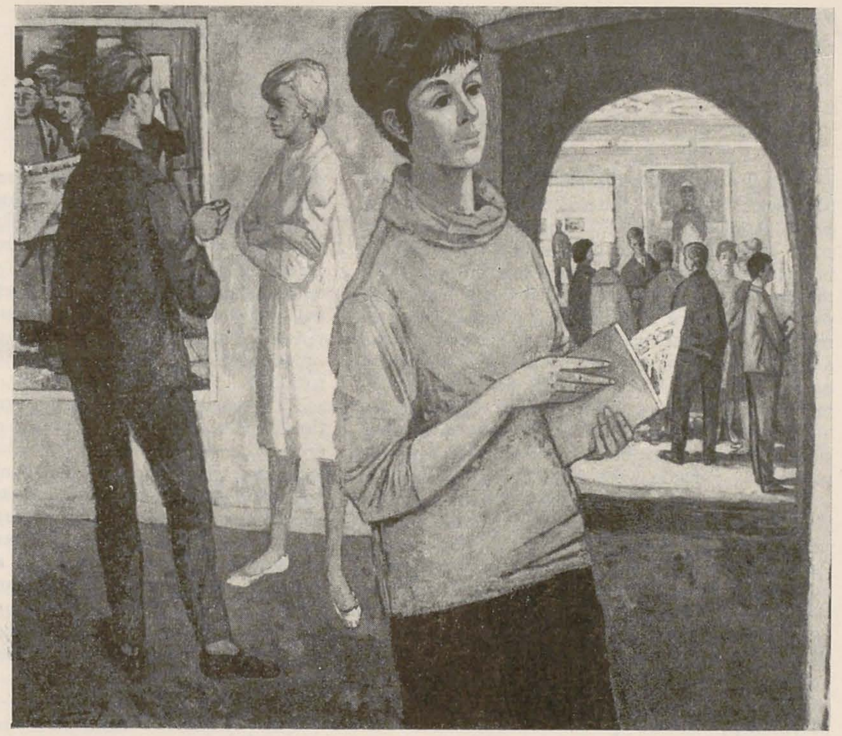
[2]) „Arquitectura Mexico" nr. 66, 67, 1959; „Journal of the Royal Sosiety of arts", vol. C IV nr. 4973, 1956; „Modulo" nr. 3, 1955. Rio de Janeiro.

[1]) Fresce în tehnica vinelitului pe plăci de zinc au fost executate de Carlos Merida într-un cartier de locuințe din Mexico, pe pereții exteriori.

NOI LUCRĂRI DE ARTĂ DIN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

Cu prilejul împlinirii a 15 ani de la întemeierea Partidului Socialist Unit German, Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Democrată Germană a deschis în acest an, la Berlin, expoziţia « Viaţă nouă – artă nouă ».

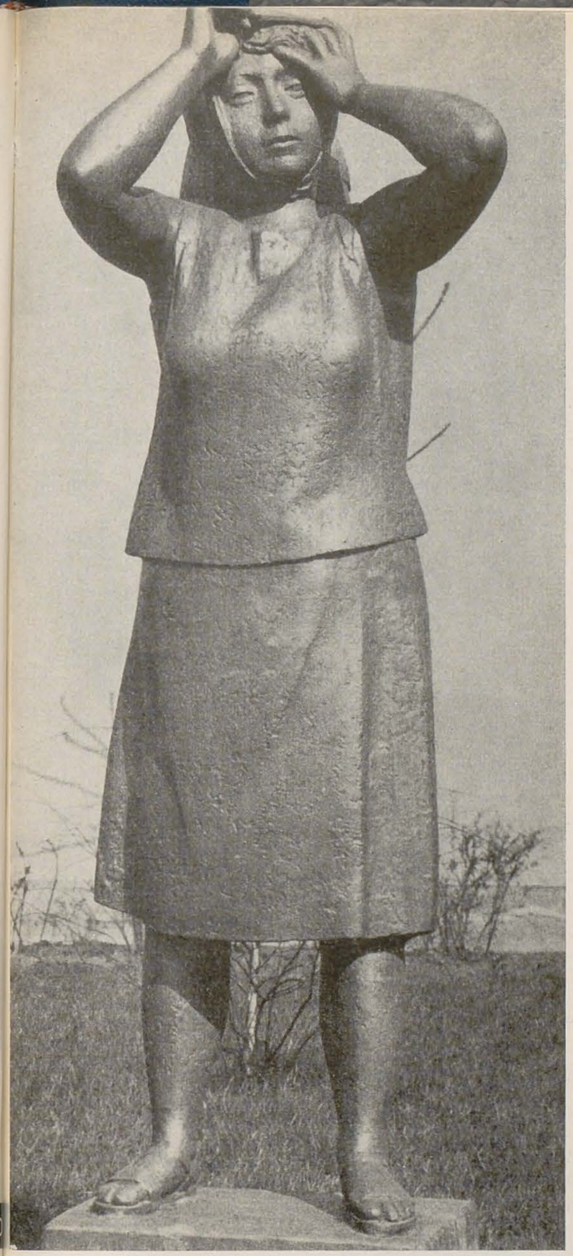
Reproducem din această expoziţie cîteva din cele mai interesante lucrări.



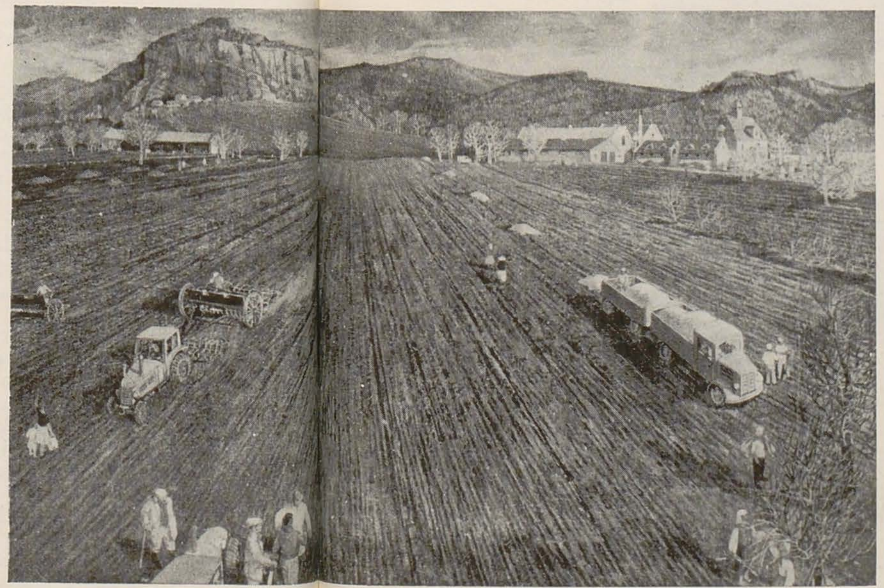
WILHELM SCHMIED. Într-o expoziţie de artă

FRITZ CREMER, Dragoste tînără

CALEIDOSCO



WALTER ARNOLD, Muncă eliberată



BRUNO BERNITZ, Primăvara (1961)

LUXOGRAFIA

— UN NOU PROCEDEU GRAFIC DE MULTIPLICARE ARTISTICĂ —

Cunoscutul artist maghiar Ek Sandor a pus la punct un procedeu nou şi original de multiplicare: luxografia, pe care-l prezintă într-un articol publicat de revista « Muveszet » Nr. 5/1961. La lucrările pregătitoare pentru definirea tehnologiei noului sistem de multiplicare a lucrărilor de grafică, au dat un substanţial ajutor Lovász Kalman, directorul Uzinei de experienţe grafice, şi următorii colaboratori ai uzinei: inginer şef Stahl Endre, inginer cercetător Buzas Ferenc şi muncitorii specialişti: Ioszef Vanek, Sandor Ilès şi Sandor Bordos.

★

« Luxografia este un nou procedeu grafic de tipărire plană, util pentru multiplicarea artistică. Luxografia, înrudită cu litografia, este o variantă mai dezvoltată a ei.

Faţă de procedeul plastic al litografiei, ea are avantaje esenţiale. De aceea, descriind-o, vom face şi comparaţii cu vechile procedee ale litografiei.

Esenţa tehnologică a litografiei plastice e următoarea:

Opera pe care vrem s-o multiplicăm trebuie desenată cu cretă unsuroasă, sau cu tuş, pe o piatră şlefuită neted, sau o piatră granuloasă. După ce s-a executat desenul, udăm suprafaţa pietrei. Acolo unde piatra a fost atinsă de materialul de desen ce conţine grăsime apa fuge, deoarece unsoarea respinge apa. Pe suprafaţa astfel pregătită, partea udă nu e decît un desen negativ, partea unsuroasă e desenul pozitiv. Procedeul tehnologic al litografiei plastice se bazează pe antagonismul apei şi unsoarei. În acest fel devine posibilă dizolvarea cretei unsuroase sau a tuşului cu un dizolvant ce conţine de asemenea grăsime. Un asemenea dizolvant este de pildă terpentina. Totodată devine posibil ca pe suprafeţele eliberate de cretă sau tuş, dar care continuă să fie unsuroase, în locul desenului original în cretă sau tuş, să poată fi întinsă vopseaua de tipar, care e de asemenea unsuroasă. Prin acest procedeu, suprafaţa bună de imprimat e ca şi terminată. În practică însă, înainte de întinderea vopselei tipografice, piatra desenată este unsă cu guma-rabică, iar partea negativă a desenului este tratată cu acid nitric diluat. Pe piatra tratată cu acid, adîncirea părţii negative se face în mod automat, deoarece suprafeţele unsuroase resping acidul amestecat cu apă.

În ultima vreme, în loc de plăcile de piatră se utilizează, ca suprafaţă de tipar, şi plăci de zinc sau aluminiu, dar procedeul e acelaşi ca şi la piatră. Se mai foloseşte un anume gen de hîrtie, hîrtie prin care trece desenul. Desenul care se face pe această hîrtie cu creta conţinînd grăsime sau tuş va fi transpus pe planul de piatră sau pe placa de metal, prepararea ulterioară făcîndu-se după procedeul pe care l-am arătat mai sus.

Litografia clasică are însă şi desavantaje considerabile. Cea mai mică greşeală de preparare sau deteriorarea suprafeţei de tipar, pot da ca rezultat distrugerea incontestabilă a muncii artistice. De asemenea, în cazul desenelor cu tonalităţi, după aplicarea vopselei se ivesc devieri de tonalitate mai mult sau mai puţin accentuate, chiar dacă s-a lucrat cu cea mai mare îngrijire. Mai trebuie remarcat că atît planul de piatră, cît şi placa metalică, atît creta litografică, cît şi tuşul nu fac parte dintre mijloacele grafice cele mai maleabile şi potrivite.

Noul procedeu de imprimare pus la punct de noi — luxografia — întruneşte avantajele litografiei fără desavantajele acesteia. Tehnica aceasta ar putea înscrie o pagină nouă în ce priveşte domeniul ilustrării cărţilor.

Denumirea de luxografie vine de la faptul că în cursul pregnării tehnologice a suprafeţei bune de tipar, rolul determinant îl au lumina şi materiile sensibile la lumină.

Ca şi în cazul procedeului litografic ce utilizează hîrtia prin care trece desenul, imaginea artistică nu se crează direct pe suprafaţa de tipar: desenul se execută pe un material subţire, transparent. E potrivită în acest scop, foaia de film granuloasă şi, în măsură şi mai mare, hîrtia transparentă prin care pătrunde desenul (Paus Papier). Hîrtia prin care pătrunde desenul e mai maleabilă, mai potrivită pentru desenul cu tonalităţi bogate, factura ei e mai plăcută decît cea a filmului granulos.

Acest procedeu uşurează imens procesul propriu zis de creaţie deoarece imaginea poate fi executată cu orice material refractar luminii, cu cretă, cu grafit, cu cărbune presat, cu tuş, cu vopsea specifică etc. Singura condiţie este ca tonurile — ca şi la litografie — să fie compuse din granule, cu alte cuvinte să nu fie amestecate.

Desenul original de pe hîrtia prin care pătrunde desenul, sau de pe film, nu este altceva decît un dispozitiv care oglindeşte cu originalitate nemijlocită urma mîinii artistului. Desenul executat drept diapozitiv trebuie acum transpus cu ajutorul expunerii la lumină pe un film sensibil, care va deveni în acest fel copia negativă exactă, cu toate tonurile fidel redate, a desenului original. Acest negativ are un rol similar cu apa în cazul procedeului litografiei plastice. Dar în timp ce la procedeul litografiei vechi apa formează negativul numai împreună cu desenul unsuros pozitiv, deci în acelaşi timp cu el şi pe un plan unic, şi în timp ce se lucrează, soarta apei negativ depinde de soarta pozitivului unsuros, la noul procedeu situaţia este alta. Pozitivul şi negativul există independent unul de altul şi « durata » lor este limitată la durata pregătirii suprafeţei de tipar. Spre deosebire de litografie, în procesul de pregătire a suprafeţei de tipar, în cazul luxografiei, chiar dacă se iveşte vreo greşeală tehnologică, procedeul poate fi repetat după plac, fără ca suprafaţa pe care s-a executat imaginea originală să sufere, fără ca ea să se modifice. În acelaşi timp, la luxografie, filmul negativ preia practic toate valorile desenului pozitiv, fără să se piardă nici cele mai fine nuanţe. Litografia nu e în stare de asemenea preciziuni, nici chiar dacă lucrarea e executată cu cea mai mare atenţie. De pe negativ, printr-o expunere la lumină, desenul ajunge pe o placă de aluminiu, preparată cu coloid sensibil la lumină. Acolo unde placa este atrasă de lumină, coloidul se argăseşte (se tăbăceşte), iar acolo unde este oprită de suprafeţele opace ale negativului, coloidul neimpresionat poate fi spălat de pe ea. Părţile acestea ale plăcii vor fi preparate spre a păstra apa, întocmai ca la litografie, iar cele argăsite vor păstra vopseaua tipografică. De aici înainte între tehnologia multiplicării litografiei şi luxografiei nu mai există deosebiri.

Copierea cu ajutorul luminii este de altfel un procedeu de multă vreme binecunoscut în industria poligrafică unde este utilizat la multiplicarea reproducerilor. Pe suprafaţa de tipar, aplicînd materiale sensibile la lumină, sînt

scoase la iveală negativele create prin fotografierea operelor originale. Prin aplicarea reţelei « raster » se desfac în puncte şi — prin retuş — se « rectifică » valorile de tonalitate. Aceasta este baza preparării clişeelor, precum şi a reproducerii foto-lito.

Rezultatele typochimice ale industriei poligrafice moderne în privinţa reproducerilor de imagini, ne-au dat ideea de a utiliza şi în grafica multiplicării lucrărilor originale, tehnologia aceasta modernă, în locul vechilor procedee tehnologice. Utilizarea materialelor sensibile la lumină aduce un element nou, nu numai în tiparul plan, ci deschide o largă perspectivă şi în ce priveşte procedeul tiefdruck.

EK SANDOR, Micul negru
luxografie

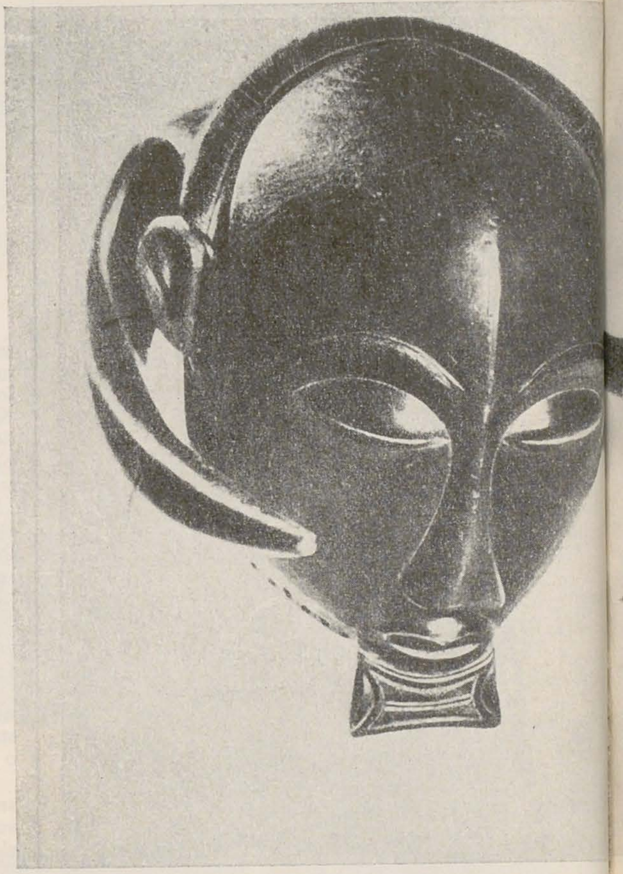
În rezumat: avantajul luxografiei faţă de litografia plastică nu constă numai în punerea la punct a unui procedeu mai uşor de însuşit, nu numai din faptul că lucrarea originală nu poate fi stricată din cauza unor greşeli tehnologice, ceea ce este un lucru de mare importanţă. Avantajul hotărîtor este că — faţă de litografie — deschide un teren mai bogat invenţiei artistice, şi, în acelaşi timp, oferă posibilitatea ca în numeroase cazuri intenţia artistică să fie exprimată mai exact ca în litografie deoarece suprafaţa de tipar preparată cu ajutorul unui film negativ este în stare să redea aproape fără să se piardă nici o nuanţă concepţia originală aşa cum apare ea în desenul artistului. Aceasta se referă mai ales la lucrările unde se cere redarea cea mai exactă a variatelor deosebiri de tonalităţi.

Luxografia face posibilă ilustrarea cărţilor cu planşe absolut identice cu desenele originale, excluzînd confecţionarea costisitoarelor clişee necesare pentru reproducerea desenelor. Singura condiţie în acest caz este ca artistul să dispună de o atare îndemînare în desen, încît în conformitate cu pregătirile viitoarei cărţi să se execute desenul în dimensiuni de unu la unu, deoarece la procedeul de multiplicare originală, micşorarea sau majorarea (posibile la procedeele de reproducere) nu pot intra, bineînţeles, în calcul ».

Ek Sandor

CALEIDOSCOP

VECHEA ARTĂ «BALUBA» *)



Mască baluba

Mască baluba

În sec. XIX, expediţia lui V. L. Cameron, înaintînd spre nord-vest de lacul Tanganica, a traversat pentru prima oară Africa din Răsărit spre Apus. Expediţia, trecînd şi rîul Lualaba, hotarul nordic al teritoriului tribului Baluba (răspîndit astăzi în regiunile Katanga şi Kasai din Congo), în drum spre sud-vest, direcţia Angola, s-a aflat timp de luni de zile pe teritoriul balubilor. Şeful tribului l-a vizitat pe Cameron care, fiind primul om alb văzut pe acele locuri, a stîrnit, în mod explicabil, multă mirare. Acest şef — remarcă Cameron în jurnalul său — « purta cu sine un jilţ mare, frumos sculptat ca să aibă în orice moment unde se aşeza ». Un desen din jurnalul exploratorului înfăţişează scena acestei întîlniri, şi jilţul şefului de trib. Jilţul sculptat reprezintă o femeie cu picioarele adunate, coatele rezemate pe genunchi şi cu palmele ridicate sus, ţinînd scaunul. Acest desen a fost primul document prin care Europa a aflat despre sculptura avansată şi cu mari tradiţii, zisă « baluba ».

Într-un articol publicat în revista « Muvészet », nr. 5/1961, din care am reprodus această istorisire a descoperirii artei balubilor, Bodrgi Tibor analizează pe larg trăsăturile sculpturilor « baluba » destinate cultului religios — (figurile fetiş şi statuile strămoşeşti) — şi cele din grupa măştilor şi a obiectelor uzuale. Reproducem cîteva din interesantele sculpturi ale acestei arte străvechi.

*) Trib african din Congo ai cărui conducători sînt adepţi ai regretatului Patrice Lumumba.

← Mască Kifwebe

Siqueiros în închisoare

« NUMĂRUL 46.788 »

Sub acest titlu, revista italiană *Vie Nuove*, din 9 septembrie, publică, semnat de Antonio del Guercio, un protest vehement împotriva deţinerii în închisoare, în mod ilegal, a lui David Alfaro Siqueiros.

A trecut peste un an de cînd, sub numărul 46.788, Siqueiros este închis. În ultimele luni, se arată în articol, condiţiile detenţiunii s-au agravat. I s-a interzis lui Siqueiros să mai ţină în celulă pensule şi pînze; vizitele s-au redus la maximum. Recent, i s-a refuzat lui Georges Sadoul dreptul de a-l vizita pe incarcerat. Mai mult decît atît. Medicul curant a declarat public că îşi declină orice răspundere pentru viaţa lui Siqueiros atîta vreme cît acesta nu va fi transportat într-o clinică, pentru a fi tratat de o gravă maladie internă de care suferă.

Nu a existat pînă acum nici un proces împotriva lui Siqueiros şi autorităţile mexicane nu dau nici un semn că ar avea intenţia să îndeplinească elementarele forme legale faţă de cel ce este închis de atîta timp. Autorităţile manifestă un dispreţ total faţă de protestele oamenilor de cultură mexicani, cît şi faţă de protestele intelectualilor din întreaga lume (un asemenea protest a fost formulat recent şi de Pablo Picasso).

Autorul articolului apărut în Vie Nuove subliniază faptul că Siqueiros este supus continuu umilinţelor, fiind tratat ca un delicvent de drept comun.

Fresca de la Palatul Chapultapec, care trebuia să celebreze 50 de ani de la revoluţia mexicană, aşteaptă să fie terminată.

Articolul, în concluzie, lansează un apel la luptă pentru eliberarea lui Siqueiros, artistul mlitant, unul din cei mai mari creatori mexicani, care, alături de Rivera şi Orozco, a pus bazele artei monumentale mexicane.

«VITRINE»

NOUL CICLU DE GRAVURI ALE LUI FRANS MASEREEL

F. MASEREEL, Vitrine — gravură

Gravurile lui Frans Masereel seamănă cu niște plăci radiografice; sînt fragmente de viață străluminate. În ele negrul și albul nu se umbresc reciproc, ci reprezintă o necesitate, reprezintă proprietăți specifice diferitelor aspecte ale realității și care pot fi fixate în alb sau negru. Artistul ne dirijează atenția către cauzele care generează aceste proprietăți, învățîndu-ne un lucru dintre cele mai simple și mai necesare: cum să distingem negrul de alb.

Acest artist belgian, în vîrstă de 72 de ani, a creat peste 30 de albume de gravuri. Li s-a adăugat recent o serie nouă, intitulată de autor « Vitrine ». Frans Masereel a revenit din nou la o temă care l-a ispitit întotdeauna: viața marelui oraș capitalist. Artistul s-a oprit în fața vitrinelor sale luxuriante, aranjate atît de « modern ».

Noua serie de gravuri este caracterizată de ziarul francez « Liberation » drept o « mărturie hotărîtoare » a artistului. Se poate spune că pe baza desenelor lui Masereel, lumea occidentală actuală ar putea fi reconstituită. Aceste desene ca atare, însă, nu reconstituie, ci demască. Ele nu fixează imagini exterioare, ci acele trăsături latente civilizației burgheze, care i-au silit și îi silesc pe cei mai buni scriitori și artiști plastici din Occident să adreseze epocii lor un hotărît: J'accuse!

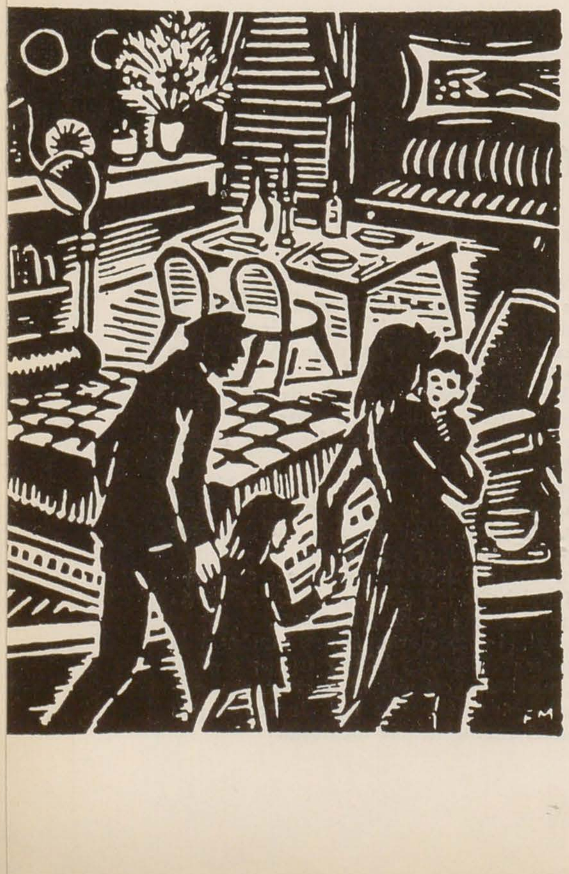
O vitrină. Un geam străveziu. Cum pot fi redate ele în gravură? În noua sa serie de gravuri, Frans Masereel redă însă cu o forță zguduitoare această barieră străvezie dintre lumea mărfurilor și cei care le creează. Familia unui muncitor, poate șomer, trece prin fața unui magazin de mobile. Privitorul simte că această familie este despărțită prin ceva absolut impenetrabil de acele scaune, fotolii, divane, de masa aranjată cu rafinament. Transparența devine aci un simbol al iluziei, al înstrăinării de om, de muncitor, a bunurilor făurite de mîinile sale.

...Un băiețel admiră cele mai recente modele de automobile: două mașini impresionante. În spatele său stă sprijinit în cîrje un invalid. Băiatul nu-l vede, dar artistul îl observă, el vede totul. În aceasta constă, dealtfel, datoria și chemarea sa.

În « Vitrinele » create de Frans Masereel, mărfurile n-au prețuri, dar acestea sînt înscrise pretutindeni, ele lunecă pe lîngă vitrine; sînt prețuri foarte mari. Ele reprezintă viața schilodită, oprimată a oamenilor.

(Din « Literaturnaia Gazeta », No. 107/1961)

F. MASEREEL, Vitrine — gravură



KARL-HEINZ KLINGENBURG DESPRE CREAȚIA LUI PAUL ERDÖS

Karl-Heinz Klingenburg a publicat în revista « Bildende Kunst », nr. 5/1961, un amplu articol despre Paul Erdös, intitulat: « Paul Erdös, un maestru al înfățișării omului ». Spicuim din acest articol cîteva considerații ale autorului:

« Paul Erdös — spune Klingenburg — este unul dintre cei mai talentați și interesanți graficieni și desenatori ai Romîniei ». Evocînd unele date biografice ale artistului, Klingenburg subliniază importanța vechiului centru cultural Baia Mare. În acest mediu al tradiției realiste, al interesului pentru om și îndeosebi pentru țăran îl situează autorul pe Erdös. Klingenburg schițează perioada de pregătire artistică a acestuia, anii grei de deportare la Mathausen, Ausschwitz și Sachsenhausen și, după eliberare, etapele de creație într-o lume nouă, eliberată de cătușele burgheziei.

În continuare Klingenburg spune:

« Erdös nu se preocupă numai de natura omului, ci se străduiește să întruchipeze artistic pe omul muncii care participă la procesul de reconstrucție și de transformare a țării și a lumii. Rădăcinile adînci ale artei lui Erdös rezidă în acea profundă trăsătură umanistă care se relevă din toată creația sa artistică. Această permanență este reacția unui mare artist față de soarta sa, față de experiențele amare din cursul deportărilor sale în lagărele de concentrare naziste.

Lucrările sale reflectă problematica omului nou ce se dezbară de cătușele care i-au frînat mersul înainte și care se avîntă cu elan în opera de construire a socialismului. Erdös este apropiat de popor. El oglindește în operele sale viața, obiceiurile, datinele, tradițiile țăranilor din Țara Cașului care și-a apărat cu dîrzenie, veacuri de-a rîndul, patrimoniul ei moral. Munca aspră a trecutului și lupta îndîrjită cu natura i-a făcut duri pe acești țărani. Aceste trăsături, cum și cele noi, ivite în cadrul noii orînduiri sociale, ale țăranilor din Maramureș, din Țara Oașului, le redă Erdös, prin mișcările colțuroase ale dansului, prin atitudinile lor pline de expresie.

Impresionanta lucrare « Gorun », plină de sensibilitate și deosebită vigoare, se înscrie ca un simbol al acestor țărani, ca o întruchipare a nobilelor lor însușiri. În afară de țărani, Erdös redă foarte des, în chip original, mîndre figuri de muncitori, de mineri, hotărîți și plini de avînt.

În desenele sale, linia, care e de o mare fermitate, este convingătoare. Ea șerpuiește de-a lungul corpului omenesc, cu o generoasă simplitate. Fiecare linie luată în sine este delicată, sensibilă și mlădioasă; efectul de ansamblu generează acea forță concentrată, acea impresie de energie. Erdös nu se pierde în detalii inutile, el folosește detaliul doar atunci cînd este absolut necesar.

Drumul lui Erdös este cel just. Figurile sale respiră un spirit sănătos, demnitate omenească, atitudine dreaptă, priviri hotărîte și pline de seriozitate.

Credința în om a făcut din Paul Erdös un artist. »

СОДЕРЖАНИЕ

МИРЧА ДЯК — За основательное знание социалистической действительности 1

МИРЧА ПОПЕСКУ — Сто лет румынского искусства (Выставка румынского искусства в Париже) 2

ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ — Образ человека в нашем монументальном искусстве 14

ПАУЛЬ ПЕТРЕСКУ — Художественная самодеятельность и народное искусство (Вторая двухгодичная выставка народного искусства) 21

ВОПРОСЫ ДЕКОРАТИВНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ и ХОРИЯ ХОРШИА — Стекло, фарфор, пластмасса 25

ЖАН ЕУДЖЕН — Политический плакат и его авторы 27

ЗАРУБЕЖНЫЕ ХУДОЖНИКИ

К. ВАХТЕЛЬ — Владимир Фаворский 30

ВЫСТАВКИ

ЕУДЖЕН СКИЛЕРУ — Заметки по поводу выставки Дрезденской галереи 34

ЗАМЕТКИ

Ж. Д. — Начальный период творчества Николая Кристя 39

МИХАЙ ДАНУ — Народный университет изобразительного искусства 39

ПЕТРЕ ОПРЯ — «Еж» (Аричул) — антимонархический сатирический журнал начала XX века 40

КАЛЕЙДОСКОП

Французская выставка в Москве (заметки по поводу Французского искусства) 40

Ли Циун — Расцвет графики в Китайской Народной Республики 41

Вторая международная выставка скульптуры парка Музея им. Родена 42

В. Логинов — Техника мексиканских монументалистов 42

Новые художественные работы в Германской Демократической Республике 44

Луксография — новый пластический прием художе ственной мультипликации 45

Старое искусство « Балуба» 46

Номер 46788 47

«Витрины» — новый цикл гравюр Франца Мазреля 48

Карл Гейнц Клингенбург о творчестве Паула Эрдеша 48

Совещание, организованное Управлением Художественного фонда.... 48

ХРОНИКА

ОБЛОЖКА I: ВИДА ГЕЗА, Восстание (деталь) — дерево

ОБЛОЖКА IV: ШТЕФАН ШТЕФАН, Кувшин с новыми мотивами орнаментации на Второй двухгодичной выставки народного искусства (село Биниш — Область Банат)

РЕПРОДУКЦИИ

	Стр.
НИКОЛАЕ ГРИГОРЕСКУ — Гранвильская рыбачка — *масло, холст*	2
ИОН АНДРЕЕСКУ — Пахота — *масло, холст*	3
К. БРЫНКУШЬ — Мудрость земли — *камень*	4
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Дочь лесничьего — *масло*	4
ДУМИТРУ ГЯЦА — Цветы — *масло*	5
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ — Натюрморт — *масло, холст*	5
ШТЕФАН ЛУКЬЯН — Мытье головы — *масло*	5
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ — Химера вод — *бронза*	6
ИОСИФ ИЗЕР — Одалиска — *масло*	6
ТЕОДОР ПАЛЛАДИ — Натюрморт с рыбами — *масло, холст*	7
НИКОЛАЕ ДЭРЭСКУ, — Театральная площадь — *масло, картон*	7
КОРНЕЛ МЕДРЯ — Шип — *мрамор*	7
КАМИЛ РЕССУ — Моканы (крестьяне) — *деталь, масло*	7
ИОН ЖАЛЯ — Портрет	8
МАРИУС БУНЕСКУ — Лодки в Сулине — *масло, картон*	8
М. Х. МАКСИ — Площадь св. Георгия на костылях — *масло, холст*	9
СТЕФАН ДИМИТРЕСКУ — Горняки — *масло, холст*	9
ЕУДЖЕН ПОПА — 13 декабря — *масло*	9
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ, — Портрет народного артиста Сика Александреску — *масло*	10
ГЕОРГЕ АНГЕЛ — Николае Бэлческу — *бронза*	11
ИОН ИРИМЕСКУ — Бюст скульптура Иона Жаля — *бронза*	11
ШТЕФАН СЕНИ, — Похороны партизана — *деталь, масло, холст*	11
КОРНЕЛИЙ БАБА — Поэт Тудор Аргези с женой — *масло*	12
ГЕОРГЕ СПИРИДОН — Новостройки в Бухаресте — *масло*	12
БРЭДУЦ КОВАЛИУ — Хочу счастья для наших детей — *деталь, масло*	12
ГЕНРИ КАТАРДЖИ,— Натюрморт — *масло*	13
ИОН ВЛАД — Ню	13
ГЕОРГЕ ЛАБИН — Война за независимость (1877) — *панно для холя Великого Национального Собрания*	14
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Проект сграфитто « Моменты из культурной революции страны»	16
ГЕОРГЕ КОСТЮРИН и ВИКТОР ЗЕМЛИЧКА — Панно монументального искусства из кирпича	17
ВИРДЖИЛЬ АЛМАШАНУ — Борьба за мир (фрагмент)	18
В. ЧЕЛМАРЕ, С. МЕРМЕЗЕ (коллектив, руководимый Шт. СЕНИ) — Моменты восстания Тудора Владимиреску (фрагмент)	19
ЛИА САСС, М. ВЕЛЯ, ТАНАСЕС ФАПАС (коллектив, руководимый Шт. СЕНИ) — Моменты из деятельности молодежи на великих стройках	19
Р. ВОЙНЕСКУ, Г. ГЛАУБЕР, Л. НАНКУИНСКИЙ — Моменты борьбы железнодорожников и стачка 1933 года	20
ПАВЕЛ БРАЙКУ — Безрукавка (Игисул векь — Брашов)	21
МАРИА СПИРИДОН — Юбка (село Авриг — область Брашов)	22
АНТОН ПОГАН — Вила (село Клопотива — область Хунедоара)	22
ЕЛИЗАБЕТА ШОБОШ — Венгерский костюм (Хуэдин — область Клуж)	23
СТЕЛИАН ОГРЭЗЯНУ — Миска (Хурез — область Арджеш)	23
СМАРАНДА КОРНЯ — Салфетка (Плоешть)	23
Новые модели живописи на фарфоре и фаянсе	25
Некоторые изделия стеклянной фабрики города Турда, выставленные на 3-ем павильоне образцов	26
Уголок павильона образцов, у стенда изделий из пластмассы	26
ПАВЛИН НАЗАРИЕ — Родине — 7,5 миллионов тонн стали ежегодно	27
ИОСИФ МОЛЬНАР — Судьба человечества в руках человека	28
ИОСИФ КОВА — Хозяева своей судьбы — *плакат*	28
ВИНЧЕНЦИУ ГРИГОРЕСКУ — Да здравствует день горняка — *плакат*	28
ЛИПА АЛЭМАРУ — За изобилие — *плакат*	28
ВАЛ МУНТЯНУ — Старая одежда — *плакат*	29
ПЕТРЕ ГРАНТ — Шпионажу — нет, миру — да — *плакат*	29
ЧИК ДАМАДИАН — Колониализм вчера. . . сегодня. . . завтра	29
В. А. ФАВОРСКИЙ — Иллюстрация для «Ночь под новый год» А. Спасского — *гравюра на дереве* (1954 г)	30
В. А. ФАВОРСКИЙ — Годы революции — *гравюра на дереве* (1928 г.)	31
В. А. ФАВОРСКИЙ — Годы революции — *гравюра на дереве* (1928 г.)	31
В. А. ФАВОРСКИЙ — Заглавный лист к Книге Рута — *гравюра на дереве* (1925 г.)	32
В. А. ФАВОРСКИЙ — Иллюстрация к новелле «Души чистилища» Проспера Мериме — *гравюра на дереве* (1927)	32
В. А. ФАВОРСКИЙ — Иллюстрация к «Биробиджане» Л. Пасынкова — *гравюра на дереве* (1934)	32
В. А. ФАВОРСКИЙ — Иллюстрация к « Слову о Полку Игореве» — *гравюра* на дереве (1954)	32
В. А. ФАВОРСКИЙ — Внутренняя обложка к книге « Ночь под новый год» А. Спасского — *гравюра на дереве* (1932)	33
В. А. ФАВОРСКИЙ — Иллюстрация к « Маленьким трагедиям» Пушкина — гравюра на дереве	33
ФРИДРИХ ОВЕРБЕГ — Италия и Германия — *масло, холст*	34
КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ — Заповедник вблизи Дрездена — *масло, холст*	35
ЕУДЖЕН ЛАЕРМАНС — Бразда — *масло, холст*	35
ВИЛЬХЕЛЬМ ЛАЙБЕЛЬ — Голова крестьянки — *масло, холст*	36
ОТТО ДИКС — Женщина с ребенком — *масло, холст*	36
ВИНЧЕНТ ВАН ГОГ — Натюрморт — *масло*	37
ВИЛЬХЕЛЬМ ЛАХНИТ — Смерть в Дрездене — *масло, холст*	37
БЕРТ ХЕЛЛЕР — Хелене Вайгель — *масло картон*	37
МАКС ЛИНГНЕР — Лодка — *масло, холст*	38
НИКОЛАЕ КРИСТЯ — Автопортрет	39
У ФАН — Одуванчик	41
ЦИАН ЧЕН ХУН — Новый город	41
ЧИА СУНГ ТАУ — Золотое солнце, золотые горы	41
ДИЕГО РИВЕРА — Деталь из картона для мозаики фасада Театра « Восставших»	42
Д. А. СИКУЕИРОС — Плач	43
ВИЛЬХЕЛЬМ ШМИДТ — На выставке	44
ФРИЦ КРЕМЕР — Молодая любовь	44
ВАЛЬТЕР АРНОЛЬД — Освобожденный труд	45
БРУНО БЕРНИЦ — Весна (1961)	45
ЭК ШАНДОР — Негретенок (луксография)	46
— Негретенок (луксография)	46
— Маска балуба	46
— Маска кифвебе	46
— Маска балуба	47
— Сикуеирос в тюрьме	47
Ф. МАЗРЕЛЬ — Витрины	48
Ф. МАЗРЕЛЬ — Витрины	48

SOMMAIRE

MIRCEA DEAC — Une connaissance solide de la réalité socialiste 1
MIRCEA POPESCO — Un siècle d'art plastique roumain (l'exposition d'art à Paris) 2
PETRU COMARNESCO — L'élément figuratif — humain dans notre art monumental 14
PAUL PETRESCO — Le mouvement artistique d'amateurs et l'art populaire (la deuxième biénnale de l'art populaire) 21

PROBLÈMES DES ARTS DÉCORATIFS ET APPLIQUÉS

VASILE DRAGUT et HORIA HORSIA — Verrerie, porcelaine, matériel plastique 25
JEAN EUGEN — Sur l'affiche politique et ses créateurs 27

ARTISTES AU-DELÀ DES FRONTIÈRES

C. WACHTEL — Vladimir Favorski 30

EXPOSITIONS

EUGEN SCHILERU — Notes en liaison avec l'exposition de la Galerie de Dresde 34

NOTES

J. D. — Le début de Nicolae Cristea 39
MIHAI DANU — L'Université populaire de l'art plastique 39
PETRE OPREA — Une revue satirique antidynastique du commencement du XX-ième siècle — « Ariciul » (L'hérisson) .. 40

KALÉIDOSCOPE

L'Exposition française à Moscou (Notes sur l'art français) 40
LI ŢIUN — L'avènement de la gravure dans la République Populaire Chinoise .. 41
La deuxième Exposition Internationale de Sculpture dans les jardins du Musée « Rodin » 42
V. LOGHINOV — La technique des monumentalistes méxicains 42
De nouveaux travaux d'art de la République Démocratique Allemande 44
La luxographie — un nouveau procédé plastique pour la multiplication artistique 45
Le vieux art «Baluba» 46
Le numéro 46788 47
« Vitrines »-nouveau cycle de gravures de Frans Masereel 48
Karl Heinz Klingenburg sur la création de Paul Erdös 48
La délibération organisée par le Comité de direction du Fonds Plastique 49

CHRONIQUE 49

Couverture I: VIDA GHEZA, La révolte (détail) — bois
Couverture IV: STEFAN STEFAN, Broc avec des motifs ornementaux nouveaux dans la deuxième biénnale de l'art populaire (commune Biniş — Région Banat)

EXPLICATION DES IMAGES

Page

NICOLAE GRIGORESCO, Pècheuse à Granville — *huile sur toile* 2
ION ANDREESCO, Au labourage — *huile sur toile* 3
C. BRÎNCUŞI, La sagesse de la terre — *pierre* 4
NICOLAE TONIŢA, La petite fille du garde-forestier — *huile* 4
DUMITRU GHIAŢĂ, Fleurs — *huile* 5
GHEORGHE PETRAŞCO, Nature morte — *huile sur toile* 5
ŞTEFAN LUCHIAN, Lavage des cheveux — *huile* 5
DIMITRIE PACIUREA, La chimère des eaux — *bronze* 6
JOSIF ISER, L'odalisque — *huile* 6
THEODOR PALLADY, Nature statique avec des poissons — *huile sur toile* 7
NICOLAE DARASCO, La Place du Théâtre — *huile sur carton* 7
CORNEL MEDREA, L'épine — marbre 7
CAMIL RESSU, Les bergers (détail) — *huile* 7
ION JALEA, Portrait 8
MARIUS BUNESCO, Barques à Sulina — *huile sur carton* 8
M. H. MAXY, La Place St. Georges sur des béquilles — *huile sur toile* 9
ŞTEFAN DIMITRESCO, Mineurs — *huile sur carton* 9
EUGEN POPA, Le 13 Décembre — *huile* 9
ALEXANDRU CIUCURENCO, Le portrait de Sică Alexandresco, Artiste du Peuple — *huile* 10
GHEORGHE ANGHEL, Nicolae Balcesco — *bronze* 11
ION IRIMESCO, Le buste du sculpteur Ion Jalea — *bronze* 11
ŞTEFAN SZÖNYI, L'enterrement du partisan (détail) — *huile sur toile* 11
CORNELIU BABA, Le poète Tudor Arghezi et sa femme — *huile* 12
GHEORGHE SPIRIDON, Nouvelles constructions à Bucarest — *huile* 12
BRĂDUŢ COVALIU, Je veux le bonheur de nos enfants (détail) — *huile* 12
HENRI CATARGI, Nature statique — *huile* 13
ION VLAD, Figure nue 13
GHEORGHE LABIN, La guerre de l'Indépendance (1877) — Projet de fresque pour le hall d'honneur de la Grande Assemblée Nationale 14
JULES PERAHIM, Le projet du sgrafitto « Aspects de la révolution culturelle du pays » 16
G. COSTIURIN et VICTOR ZEMLICKA, Fresque 17
VIRGIL ALMĂŞANU, La lutte pour la paix (détail) 18
V. CELMARE, S. MERMEZE (Collectif ST. SZÖNYI) La revolte de Tudor Vladimirescu (détail) 19
LIA SZASZ, M. VELEA, TANASIS FAPAS (Collectif ST. SZÖNYI), Aspects du travail de la jeunesse sur les chantiers 19
R. VOINESCO, GH. GLAUBER et L. NANCUINSCHI, Aspects de la lutte des cheminots et la grève de 1933 20
PAVEL BRAICOU, Veste sans manches (Ighisul Vechi — Braşov) 21
MARIA SPIRIDON, Partie d'une jupe paysanne (Commune Avrig, région Braşov) 22
ANTON POGAN, Fourche (Commune Clopotiva, région Hunedoara) 22
ELISABETA SZOBÖS, Costume maghiar (Huedin, Région Cluj) 23
STELIAN OGREZEANU, Terrine (Horez, Rég. Argeş) ....
SMARANDA CORNEA, Petite serviette — *(Ploeşti)* 23
Nouveaux modèles de peinture sur fayence et porcelaine 25
Quelques produits de la Verrerie de Turda présentés au 3-ième pavillon d'échantillons 26
Un coin du Pavillon d'échantillons au stand d'objets de masses plastiques 26

Page

PAVLIN NAZARIE, Pour la Patrie, 7,5 millions de tonnes d'acier par an 27
JOSIF MOLNAR, Le destin de l'humanité entre les mains de l'homme 28
JOSIF COVA, Maîtres de leur destin — *affiche* 28
VINCENŢIU GRIGORESCO, Vive la Journée du Mineur! — *affiche* 28
LIPA ALAMARU, Pour l'abondance — *affiche* 28
VAL MUNTEANU, « Frusques » — *affiche* 29
PETRE GRANT, Non — pour l'espionnage, Oui — pour la Paix — *affiche* 29
CIK DAMADIAN, Le colonialisme hier... aujourd'hui... demain 29
V. A. FAVORSKI, Les années de la Révolution — *gravure en bois (1928)* 31
V. A. FAVORSKI, Les années de la Révolution — *gravure en bois (1928)* 31
V. A. FAVORSKI, Illustration à « La nuit du Nouvel an » par S. Spasski — *gravure en bois* 32
V. A. FAVORSKI, Frontispice pour « Le Livre de Ruth » — *gravure en bois (1925)* .. 32
V. A. FAVORSKI, Illustration à la nouvelle de Prosper Mérimé « Les âmes du Purgatoire » — *gravure en bois (1927)* 32
V. A. FAVORSKI, Illustration à « Birobidgian » de L. Pasînkov (1934) — *gravure en bois* 32
V. A. FAVORSKI, Illustration à la « Chanson pour l'armée d'Igor » — *gravure en bois* 32
V. A. FAVORSKI, Couverture intérieure à « La nuit du Nouvel an » par S. Spasski — *gravure en bois (1932)* 33
V. A. FAVORSKI, Illustration aux « Petites tragédies » par A. S. Puchkine — *gravure en bois* 33
FRIEDRICH OVERBEK, « L'Italie et l'Allemagne » — *huile sur toile* 34
CASPAR DAVID FRIEDRICH, Endroit confiné près de Dresde — *huile sur toile* 35
EUGÈNE LAERMANS, Sillon — *huile sur toile* 35
WILHELM LEIBL, Tête de paysanne — *huile sur bois* 36
OTTO DIX, Femme avec enfant — *huile sur toile* 36
VINCENT VAN GOGH, Nature morte — *huile* 37
WILHELM LACHNIT, La mort à Dresde — *huile sur toile* 37
BERT HELLER, Helene Weigel — *huile sur carton* 37
MAX LINGNER, La Barque — *huile sur toile* 38
NICOLAE CRISTEA, Autoportrait 39
ANONYME, « La Recrue Cărluţu II » 40
U. FAN, Pissenlit 41
ŢIAN CEN-HUN, La nouvelle ville 41
CIAO SUNG-ŢAO, Soleil d'or, montagne d'or 41
DIEGO RIVERA, Détail du carton pour la mosaïque destinée à la façade du théâtre de « l'Insurgence » 42
D. A. SIQUEIROS, En sanglots 43
WILHELM SCHMIED, Dans l'Exposition d'Art 44
FRITZ CREMER, Amour jouvénil ....
WALTER ARNOLD, Travail délivré 45
BRUNO BERNITZ, Printemps (1961) 45
EK SANDOR, Le petit nègre — *luxographie* 46
Masque baluba 46
Masque Kifwebe 46
Masque baluba 47
Siqueiros en prison 47
F. MASEREEL, Vitrines — *gravure* 48
F. MASEREEL, Vitrines — *gravure* 48

● Uniunea Artiştilor Plastici – Filiala Cluj a deschis la Muzeul de Artă din acest oraş, în luna mai a.c., o expoziţie de grafică în cinstea aniversării a 40 de ani de la înfiinţarea Partidului Comunist din Romînia.

Lucrările expuse au înfăţişat momente din lupta ilegală a partidului, din timpul insurecţiei armate de la 23 August 1944 şi aspecte din viaţa contemporană.

Expoziţia a cuprins un număr de 66 de lucrări semnate de artişti ca Abodi Nagy Bela, Andrassy Zoltan, Balasko Nandor, Bălău Mircea, Bene Iosif, Florian Liviu, Gradea Irina, Gedeon Zoltan, Grieb Alfred, Kadar Tibor, Kustös Endre, Nagy Imre, Piso Lucia, Crişan Vasile, Cristea Viorica, Cseh Gustav, Cs. Erdös Tibor, Feier Petru, Feszt Laszlö, Pop Silaghi Vasile, Gy Szabo Bela, Veress Pal, Vremir Ileana şi Vremir Mircea.

● Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a organizat, între 12 iulie şi 6 august a.c., în sălile Institutului de Arhitectură « Ion Mincu » din Bucureşti, « Expoziţia tinerilor artişti din R. P. Bulgaria ». Au fost expuse lucrări de pictură, grafică şi sculptură semnate de artişti ca: Alexandăr Tereziev, Apostol Ruscev, Atanas Paţev, Bogomila Mireva, Vania Deceva, Vesa Vasileva, Violeta Maslarova, Vladimir Goev, Ghencio Dencev, Gheorghi Baev, Bojilov Gheorhi, Damian Zaberski, Daria Vasilianska, Dimităr Arnaudov, Dimităr Kirov, Dimo Zaimov, Dora Boneva, Dragan Nemţov, Evgheni Bugaev, Eliza Goeva, Emil Stoicev, Enceo Pironkov, Jeni Menandjiska, Zdravko Alexiev, Ivan Andonov, Ivan Stoilov Bunkera, Ivan Gongalov, Ivan Filcev, Ignat Ignatov, Ilia Gheorghiev, Ioan Leviev, Iorda Paraskevov, Iordan Petrov, Kiril Simeonov, Lica Ianko, Liliana Diceva, Liuben Dimanov, Maximilian Kirov, Maria Stolarova, Mito Ganovski, Mihail Karapaunov, Nadejda Kănceva, Nichifor Ţonev, Nikola Daskcalov, Nicola Nicolov-Gabrovo, Nicola Nicolov-Sofia, Nikolai Nikov, Peniu Vîlceanov, Petăr Vasilev, Svetlin Rusev, Tereza Sciurovska-Buhceva, Hristo Vekov, Hristo Simeonov, Hristo Ştefanov, Ceavdar Paşev, – pictori; Anastasia Panalotova, Borislav Stoev, Vladislav Paskalev, Gavril Vicev, Dimităr Kirov, Elka Naidenova, Jana Kosturkova, Zlatka Dăbova, Koliu Vitkovski, Lilia Todorova, Liuben Dimanov, Maria Nedkova, Mana Parpulova, Maria Apostolova, Mihail Simeonov, Petăr Krăstev, Simeon Venov, Temenujka Stoeva, Teodor Atanasov, Todor Panaiotov, Hristo Neikov, – graficieni; Iva Hadjeva, Penka Minceva, Stefana Boiadjeva şi Mişo Simeonov, – sculptori.

● În luna iunie a.c. a fost deschisă la Sofia – R. P. Bulgaria – « Expoziţia de artă plastică clasică şi contemporană » din Republica Populară Romînă, care a cuprins un număr de 304 lucrări de pictură, grafică şi sculptură. Au figurat lucrări de pictură semnate de Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian, Theodor Pallady, Octav Băncilă, Ştefan Popescu, Gheorghe Petraşcu, Francisc Şirato, Camil Ressu, Marius Bunescu, Iosif Iser, Jean Alexandru Steriadi, Nicolae Dărăscu, Ştefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Rudolf Schweitzer-Cumpăna, Dumitru Ghiaţă, Imre Nagy, Lucian Grigorescu, Henry Catargi, M. H. Maxy, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Ion Marşic, Iosif Bene, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Ion Musceleanu, Maria Bănică, Titina Călugăru, Petre Feier, Gheorghe Ionescu, Gavril Miklossy, Teodor Harşia, Pavel Codiţă, Constantin Pauleţ, Eugen Popa, Tiberiu Krausz, Gheorghe Şaru, Stelian Borteanu, Spiru Chintilă, Gheorghe Spiridon, Brăduţ Covaliu, Ion Biţan, Ion Pacea, Mihai Danu, Dan Hatmanu, Constantin Blendea, Virgil David. În sectorul de grafică au fost expuse lucrări de: Gabriel Popescu, Hans Hermann, Marcel Olinescu, Aurel Jiquidi, Gheorghe Juster, Gy Szabo Bela, Gheorghe Naum, Vasile Dobrian, Vasile Kazar, Ana Iliuţ, Florica Cordescu-Jebeleanu, Gheorghe Ivancenco, Jules Perahim, Mariana Petraşcu, Ligia Macovei, Paul Erdös, Corina Beiu-Angheluţă, Emilia Dumitrescu, Iulian Olariu, Eva Cerbu, Geta Brătescu, Cornelia Daneţ, Constantin Baciu, Traian Vasai, Gheorghe Boţan, Marcel Chirnoagă. Sculpturile expuse aparţin unor artişti ca: Ion Georgescu, Friedrich Storck, Dimitrie Paciurea, Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Mac Constantinescu, Romulus Ladea, Constantin Baraschi, Ion Irimescu, Boris Caragea, Zoe Băicoianu, Gheza Vida, Martin Iszak, Ion Vlad, Constantin Lucaci, Iulia Oniţă şi Ovidiu Maitec.

CONSFĂTUIREA ORGANIZATĂ DE COMITETUL DE CONDUCERE AL FONDULUI PLASTIC

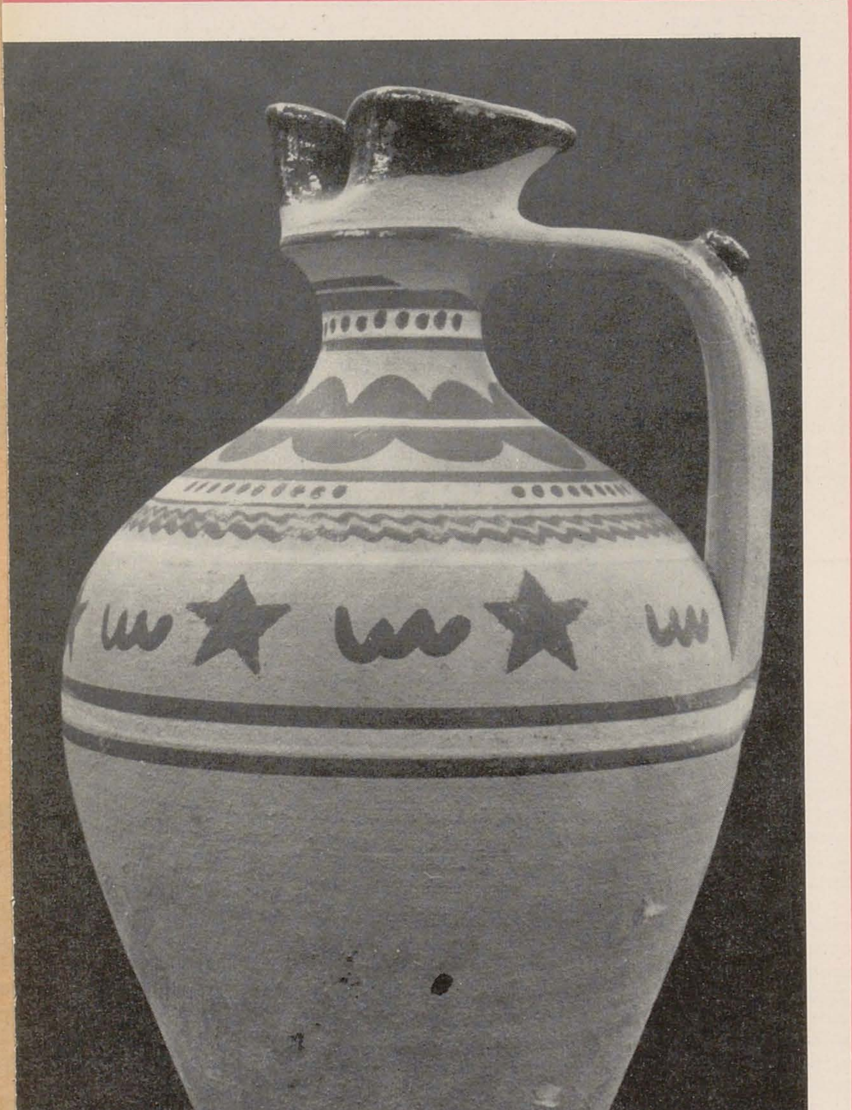
Din iniţiativa Comitetului de Conducere al Fondului Plastic, în zilele de 2 şi 3 octombrie a.c., a avut loc o consfătuire cu responsabilii unităţilor din regiuni, filiale, cenacluri şi galerii de artă ale Fondului Plastic. Scopul acestei consfătuiri a fost analiza activităţii unităţilor, problemelor şi greutăţilor ce le au în desfăşurarea muncii lor. Pe marginea raportului fiecărei unităţi au avut loc discuţii, schimburi de păreri şi informaţii.

S-a relevat astfel că în toate centrele artistice din ţară problema creaţiei plastice este privită azi de majoritatea artiştilor ca o activitate integrată efortului de construcţie a întregului popor muncitor. Arhitectura nouă a oraşelor reclamă în faza de finisare a clădirilor publice sau a locuinţelor oamenilor muncii, un decor corespunzător. Decorarea construcţiilor, fie cu lucrări de pictură sau sculptură monumentală, fie cu obiecte decorative de uz practic, constituie factorul principal prin care arta contemporană îşi exprimă funcţia ei socială, cu alte cuvinte, utilitatea ei. Viaţa respinge lucrările care nu îndeplinesc această cerinţă utilitară, fapt remarcat în toate centrele din ţară. Alături de arhitecţii noştri, artiştii au contribuit în toate aceste centre la înfrumuseţarea a numeroase localuri de acces public.

O dată cu integrarea artiştilor în eforturile de construire a oraşelor noastre, se remarcă accentuarea sprijinului ce li se acordă de către forurile de conducere locale. Sprijinul dat de Comitetele regionale şi orăşeneşti de partid precum şi de Sfaturile Populare devine tot mai eficient, fie prin achiziţii de lucrări, fie prin repartiţii de ateliere, case de creaţie şi locuinţe, fie prin preţuirea acordată operelor de artă în presa şi publicitatea locală. Interesul arătat faţă de creaţia plastică se manifestă şi prin urmărirea executării lucrărilor pe care Sfaturile Populare precum şi diferitele instituţii şi întreprinderi le încredinţează artiştilor. Exigenţa cerută acestor lucrări – adevărate comenzi de stat – vădeşte importanţa lor culturală şi obligă pe artişti la o crescîndă seriozitate şi la o riguroasă disciplină contractuală. Nu trebuie să se mai întîmple întîrzieri în executarea unor lucrări de artă, aşa cum s-a întîmplat în vara acestui an la Cluj, cu mai multe comenzi.

Uneori mai subsistă o neînţelegere a rolului artiştilor plastici, din partea unor întreprinderi şi instituţii. Astfel s-au semnalat cazuri cînd se utilizează persoane fără calificare artistică în executarea unor lucrări decorative de importanţă, ca de pildă recent la Timişoara, la unele lucrări de artă monumentală.

În cadrul consfătuirii s-a relevat necesitatea de a se realiza un contact mai strîns între conducerea centrală a Fondului Plastic şi filialele din regiuni. Întărirea legăturilor între artiştii din regiuni, folosirea comună a experienţelor şi a rezolvărilor pe plan local, ajutorarea centrelor rămase în urmă din punct de vedere al realizărilor artistice s-ar putea înfăptui în bună măsură, prin organizarea periodică a unor consfătuiri de felul celor ţinute între 2–3 octombrie la Bucureşti.

Unii delegaţi au cerut o participare mai activă a conducerii Fondului Plastic la rezolvarea problemelor de creaţie locale. La rîndul său, Comitetul Fondului Plastic, analizînd modul cum s-a dus munca în galeriile şi magazinele Fondului Plastic din regiuni, a constatat, pe lîngă rezultate pozitive îmbucurătoare, unele lipsuri serioase. Astfel, se impune de urgenţă să se schimbe înfăţişarea actuală a Galeriilor de Artă din regiuni prin sporirea sortimentului lucrărilor de artă decorativă expuse spre vînzare şi printr-o prezentare mai atrăgătoare a exponatelor. În acest scop trebuiesc încurajate iniţiativele locale şi trebuie să se depună mai mult interes pentru utilarea şi aprovizionarea magazinelor Fondului Plastic.

Au fost evidenţiate Galeriile de Artă din unele oraşe din ţară care au realizat o gospodărie chibzuită şi îşi organizează pe cont propriu ateliere, case de creaţie, călătorii de documentare etc. (cazul Galeriilor din Oradea, Sibiu şi Braşov). Aceste filiale tind să-şi rezolve singure problema bazei materiale pentru majoritatea artiştilor locali. Se vor lua măsuri, în viitor, pentru a se ajunge şi în celelalte centre din ţară la aceleaşi rezultate. În acest sens se va urmări deschiderea de noi localuri de prezentare cu vînzare (Galerii de Artă) în centre care pînă astăzi nu au asemenea unităţi (ca de pildă în oraşul Bacău). În urma contactului ce s-a stabilit cu ocazia consfătuirii, s-a ajuns la un mod de lucru comun în toate unităţile Fondului Plastic din ţară, pe baza unui plan larg de activitate.